

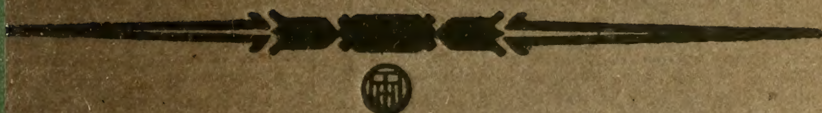
SAMMLUNG COLLIGNON



STRINDBERG

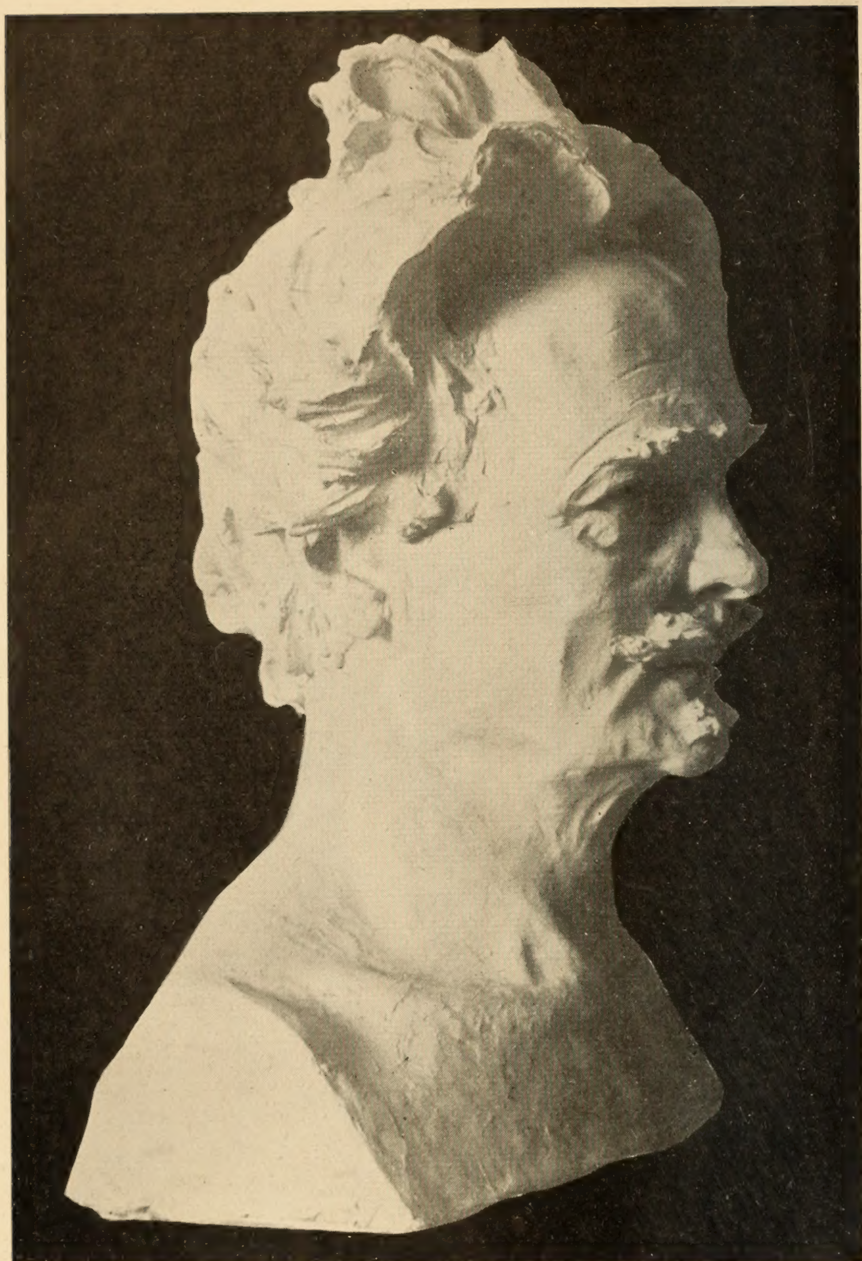
VON

ARTHUR LIEBERT





SAMMLUNG COLLIGNON
BAND 5



AUGUST STRINDBERG

AUGUST STRINDBERG

SEINE WELTANSCHAUUNG

UND

SEINE KUNST

VON

PROF. DR. ARTHUR LIEBERT



VERLAGSANSTALT ARTHUR COLLIGNON
BERLIN W 62

Gedruckt bei Gerhard Stalling, Oldenburg
1.—3. Tausend
1920



HANS VAIHINGER

O. Ö. PROFESSOR DER PHILOSOPHIE
AN DER UNIVERSITÄT HALLE,

BEGRÜNDER DER KANT-GESELLSCHAFT

IN DANKBARKEIT UND VEREHRUNG

Inhalt

Vorwort . . . . 9—16

Einleitung . . . . 17—24

Strindbergs Weltanschauung . . 25—50

Strindbergs Stellung zum Leben S. 25—27 — Strindberg und der Geist seiner Zeit S. 28—29 — Die Problematik der Gegenwart S. 30—31 — Die Problematik Strindbergs S. 32—35 — Das Grundprinzip des Lebens S. 36—37 — Der Sinn des Lebens S. 38—42 — Die Paradoxien in Strindbergs Weltanschauung S. 43—50.

Strindbergs Kunst . . . . 51—120

Die Menschen Strindbergs S. 51—53 — Der Mechanismus S. 54—55 — Der Schicksalsgedanke S. 56—59 — Das Problem der Schuld S. 60—65 — Das Problem des Glücks S. 66—67 — Die Doppelnatur des Lebens S. 68—69 — Die menschliche Unfreiheit S. 70—77 — Fatalismus S. 78—79 — Lebens- und Menschendarstellung S. 80—92 — Aesthetische Statik S. 93—97 — Pessimismus S. 98—104 — Naturalismus und Romantik S. 105—113 — Historismus und Skeptizismus S. 114—120.

Würdigung . . . . 121—155

Sehnsucht nach Erlösung S. 121—123 — Der Wandel vom Naturalismus zum Symbolismus S. 124—128 — Reform des Weltbildes S. 129 bis 137 — Seelische Ruhelosigkeit S. 138—140 — Die weltanschauliche Bedeutung der Kunst Strindbergs S. 141—146 — Das Problem des Führers S. 147—155.

Vorwort

Nicht von dem Menschen August Strindberg, seinem persönlichen Wesen, seinem Charakter, seinem Werden, dem Menschlichen, allzu Menschlichen in ihm und an ihm soll in den folgenden Betrachtungen gesprochen werden. Alles das gehört, da es nur den Wert einer subjektiven und geschichtlichen Erscheinung besitzt, in den Aufgabenbereich einer biographisch-historischen Untersuchung, die ihre Absicht und ihren Zweck erfüllt hat, wenn es ihr gelungen ist, die persönliche Existenz eines Menschen in ihrer sinnlichen und sinnlich-beschränkten Tatsächlichkeit zu erkennen, die ihren Blick auf den äußeren Bestand und Verlauf eines Lebensschicksals, auf die zeitlichen Bedingungen für die Entstehung und Reifung seiner Leistungen eingestellt hat. Wir aber suchen hier Strindberg zu erfassen nicht in der Äußerlichkeit und Gegebenheit seines Seins, sondern als Symbol und Typ, als Verkörperung und Gestalt allgemeinster Gesinnungszüge und Beschaffenheiten des europäischen Geistes auf einer bestimmten Stufe seiner Entwicklung, und zwar einer Entwicklung, die ihn auf die volle Höhe der Krisis geführt hat.

Denn die tausend Wunden, aus denen Strindbergs Seele blutet, sie sind die Wunden seiner Zeit; sein Martyrium ist das Martyrium eines ganzen

Geschlechtes; in ihm wüten die Leiden und Tragödien, die die Brust wahrlich nicht der Schlechtesten unter seinen Zeitgenossen zerwühlen. Und in seinen Dramen und Epen sind jene Leiden und Tragödien, sind Wille und Wesensverfassung eines nach Jahrzehnten zu bemessenden Abschnitts aus der Geschichte der europäischen Gesittung zu künstlerischer und damit objektiver Wirklichkeit geformt. In Strindbergs Lebenswerk, d. h. in dem, was man mit einem Wort als seine Leistung bezeichnen kann, ist fast der gesamte Umkreis von allgemeinen geistigen Strömungen, charakteristischen Einstellungen, Interessenrichtungen, Problemlagen, Denk- und Gefühlsformen, Lebensstimmungen und -bewertungen der Jahre von etwa 1880 bis etwa 1910 zu sinnhaftem und sinnfälligem Niederschlag gelangt. Strindberg ist im eigentlichen Verstande der vielleicht größte, weil charaktervollste und treueste Vertreter, Bekenner und Bildner der über alle Maßen schweren seelischen Aufgerissenheit jener Zeit. Ihre Eigentümlichkeiten trägt er in ihrer ungeheuren Widerspruchsfülle als eigenes Erleben und Schicksal in sich. Zugleich aber hat er ihren grenzenlosen Verwickeltheiten in seinen Schöpfungen und durch dieselben eine objektive Gestalt zu verleihen vermocht. Durch seine Kunst hat er Wesen und Wollen jener Phasen zur Höhe selbständiger Gebilde erhoben, so daß wir an ihr jene Zeit erfassen und durchschauen können.

Indem man dieses Verhältnis zwischen Strindberg und der inneren Verfassung seiner Zeit erkennt und stetig berücksichtigt, vermeidet man die Verabsolutierung seiner Leistung, wozu die einseitige Befolgung einer in der Literatur- und Kunstwissenschaft unserer Tage zu immer stärkerer und umfassenderer Anwendung gelangenden Methode führen oder verführen könnte. Der wesentliche Vorzug und das unbestreitbare Recht dieser Betrachtungsweise liegen in der Befreiung von dem unerträglichen Relativismus, der das Merkmal, ja Kainszeichen einer bloß historisch und biographisch gerichteten Untersuchung bildet. Jene Betrachtungsweise stellt sich dagegen auf die Erkenntnis und Herausarbeitung der reinen Gestalt und des zeitüberlegenen Sinnes und Gehaltes eines Kunstwerkes ein, d. h. auf seine Wesentlichkeit, und sie begreift seinen Schöpfer nicht unter dem Gesichtspunkt des Menschlich-Gebundenen und Zeitlichen, sondern unter dem der Ewigkeit. Sie geht mit allem Ernst auf die Sache und deren Gesetze, auf die notwendigen Bedingungen, die für die Erzeugung des Kunstwerkes und für sämtliche Schichten und Stufen seines formalen Aufbaus wie seiner inhaltlichen Erfüllung maßgebend sind. Und eben darum hat sie in der vorliegenden Arbeit in nicht geringem Umfange das Wort.

Trotzdem eignet ihr, was bei aller Anerkennung ihrer Vorzüge ausgesprochen werden muß, eine

gewisse Blutleere, die darum besonders auffällt, weil es sich um die Erkenntnis von etwas Lebendigem und Dynamischem handelt, nämlich um das Kunstwerk, das immer eine höchst intensive Wirkenseinheit darstellt. Folgt man ausschließlich der verabsolutierenden oder absolutistischen Betrachtung, so löst man die ins Auge gefaßte Leistung von ihrem lebendigen und lebengebenden Hintergrund. Man kann unter ihrer Führung sehr leicht die Beweglichkeit und Verschlungenheit des Sachverhaltes übersehen und auf diese Weise die Fülle und Vieldeutigkeit seiner Motive und die Stoßkraft und Mehrseitigkeit in den Entladungen derselben verkennen.

In jeder Schöpfung des Lebens, in jeglicher Begebenheit und Erscheinung der Kultur mischen sich Geschichtliches und Über-Geschichtliches, Zeitliches und Ewiges, Problematisches und Systematisches, Bedingtes und Unbedingtes, zeitliche Inhalte und notwendige Formen, ewige Inhalte und wechselnde Formen. Und in der spannungs- und reibungsreichen Wechselwirkung dieser Faktoren erwächst und besteht das Werk, erzeugt sich und haftet die Leistung, als Versöhnung und Ausgleich, als Überwindung und Lösung dieser Gegensätze.

Strindbergs künstlerische Schöpfungen offenbaren nun jene tiefe Spannung in einer außerordentlichen Schärfe. Da sich in allem Geschichtlichen und Zeitlichen ein Ewiges auswirkt und darstellt, da alles

Geschichtliche erst und allein dadurch zu einem wahrhaft Geschichtlichen wird, d. h. den Wert und Sinn wirklicher geschichtlicher Größe empfängt, daß es in sich ein Ewiges, eine übergeschichtliche, eine mehr-als-relative Wahrheit verkörpert und ausspricht, m. a. W. der sinnfällige Vertreter einer ewigen Bedeutsamkeit ist, so mußte auch unsere Betrachtung Strindbergs auf jenes Absolute und Sinnhafte in der künstlerischen Einkleidung achten und jenes Allgemein-Gesetzliche und Typisch-Symbolhafte freilegen, dem die Kunst des großen schwedischen Dichters gilt, und das er in seiner Kunst mit der Kraft des Genies herausgestellt hat. Zugleich aber durfte sie den Dichter und sein Werk nicht ganz von ihrer Verstrickung in die Stimmungen und Überzeugungen, Forderungen und Erfüllungen ihrer Zeit abtrennen, seine geschichtliche Abhängigkeit und Bedingtheit nicht ganz und gar zugunsten der Ewigkeit seiner Probleme aus dem Auge lassen. Auf welchen allgemeingültigen und metaphysischen Grundlagen Strindbergs Schöpfungen ruhen, wie sich zeitliche und ewige Werte und Züge in ihnen durchkreuzen, und welche besonderen Formen und Beschaffenheiten jene Werte und Züge besitzen, das zu zeigen, ist die Aufgabe unserer Darlegungen.

Da diese Fassung der Aufgabe von wesentlich systematischer Art und Tendenz ist, so ergab es sich mit Notwendigkeit, daß die hier gebotene

Darstellung des Lebenswerkes Strindbergs einen stark zusammenfassenden und vereinheitlichenden, also systematisierenden Charakter aufweist. Bei einem, unter so bestimmtem Gesichtspunkt entworfenen Bilde ist es unvermeidlich, daß in ihm nicht alle Farben, Schichten, Neigungen, Betätigungen, aus denen — im einzelnen gesehen — sich das Ganze jenes Lebenswerkes auswirkt, mit gleicher Anteilnahme berücksichtigt werden konnten und nicht in voller Breite hervortreten. Ihm könnte in inhaltlicher Beziehung noch so mancher Zug hinzugefügt werden, so z. B. der, der sich auf Strindbergs Verhältnis zur Natur und zu den Naturwissenschaften, die in seinem Leben zu Zeiten eine bedeutsame Rolle gespielt haben, bezieht. Uns aber war daran gelegen, nicht die besondere Form und Gestalt dieses Verhältnisses zu kennzeichnen, wie es z. B. in »Sylva Sylvarum« oder »Am offenen Meer« zu künstlerischer Versinnlichung gelangt, sondern die weltanschauliche Grundlage und Grundstimmung zu erfassen, von denen auch dieses Verhältnis, gleich den anderen besonderen Verhältnissen, in denen der Dichter stand, getragen und bestimmt wurde.

Die folgenden Ausführungen stellten die Grundlage eines Vortrages dar, den ich in wechselnder Form an verschiedenen Orten gehalten habe, u. a. am 11. Oktober 1918 in der Berliner Abteilung

der Kant-Gesellschaft, im November 1918 in einer öffentlichen Vortragsveranstaltung verschiedener Berliner Freimaurer-Logen, am 15. Oktober 1919 in der Freien Vereinigung Gleichgesinnter in Luzern, am 18. Oktober 1919 in der Töpfer-Gesellschaft in Solothurn. Veröffentlicht wurde der Vortrag in den Preußischen Jahrbüchern, Band 174, Dezemberheft 1918 (Verlag von Georg Stilke, Berlin). — Als mir dann die erneute Veröffentlichung dieses Vortrages in der Form einer selbständigen Schrift nahegelegt wurde, schien es mir zweckmäßig, dieser Anregung nur so entsprechen zu sollen, daß ich an der ursprünglichen Gestalt ganz wesentliche Veränderungen, besonders in der Richtung umfangreicher Ergänzungen, vornahm. Diese Arbeit der Erweiterung ist in einem solchen Umfange durchgeführt worden, daß die vorliegende Darstellung als eine neue Behandlung des Themas gelten kann.

Die angeführten Stellen sind der deutschen Gesamtausgabe von Strindbergs Werken entnommen, die unter Mitwirkung von Emil Schering als Übersetzer vom Dichter selbst veranstaltet worden ist; Verlag von Georg Müller in München. Ich glaubte, mit der Einflechtung solcher Stellen nicht allzu sparsam verfahren zu müssen, und zwar nicht nur darum, weil sie als Belege und authentische Zeugnisse dienen, sondern weil sie in die mittelbare und umschreibende Darstellung einen belebenden Zug hineinbringen. Des Dichters eigene Worte

tragen, selbst in ihrer Vereinzelung und Heraushebung aus dem Ganzen, in wirksamer Weise zur ungefähren Erzeugung jener eigentümlichen Gesamtstimmung bei, die in seinen Werken lebendig ist.

Die Aufmerksamkeit und die freundliche Vermittelung von Herrn Gustav Uddgren in Stockholm haben es möglich gemacht, diesem Buch eine Abbildung der bis jetzt noch nie reproduzierten Büste von Carl Eldh, der in Schweden als der hervorragendste Verkörperer Strindbergs gilt, beizugeben. Die Plastik bringt die Züge des Dichters, in dessen Gesicht sich die Schwere und Tiefe seines Schicksals in scharfen Strichen ausprägt, zu ergreifendem Ausdruck. Sowohl Herrn Eldh als besonders Herrn Uddgren, der überhaupt für die ganze Arbeit an diesem Büchlein über Strindberg eine so liebenswürdige und wertvolle Teilnahme zeigte, sei auch an dieser Stelle der herzlichste Dank abgestattet. Ebenso drängt es mich, Frau Dr. Liese Thurmann den besten Freundesdank für die Durchsicht der Druckbogen und für so manchen zweckdienlichen Rat auszusprechen.

Berlin, im Mai 1920
ARTHUR LIEBERT

Einleitung

Nicht nur die seelische Lage des einzelnen Menschen, sondern nicht minder die allgemeine geistige Verfassung jedes Zeitalters der geschichtlichen Entwicklung ist mit einer, in ihrem Wesen nicht immer leicht durchschaubaren Problematik behaftet. Ebenso wie das Einzelleben, so ist auch das Gesamtleben ganzer Kulturepochen von einander scharf entgegengesetzt gerichteten Strömungen durchschnitten, die wir auf Grund einer eigentümlichen Neigung zur universalisierenden Zusammenfassung und Vereinheitlichung gar zu schnell abplatten und zu leicht übersehen, vielleicht auch, aus Gründen des Verstandes und des Gemütes, übersehen wollen. Die tiefsten Voraussetzungen für diese Problematik, für diese stets wiederkehrenden Spannungen ruhen in dem scharfen Widerspruch zwischen dem Reich des Sollens und dem des Seins, d. h. zwischen den logischen und ethischen Forderungen der Vernunft auf der einen Seite, die dahin gehen, in der Wirklichkeit ein sinnvolles Ganzes, eine von innerer Zweckmäßigkeit erfüllte Einheit zu erblicken, und den bitteren empirischen Enttäuschungen auf der anderen, die jene Forderungen als bloße und blanke Utopien erscheinen lassen und ihre Erfüllung einer

Zukunft vorbehalten, die niemals Gegenwart werden zu können scheint. Alle Zeiten leben und leiden unter dem unaufhebbaren Gegensatz zwischen den illusionserzeugenden und illusionsnährenden Sehnsüchten und Gläubigkeiten des Gemütes und den unmittelbaren Erfahrungen und Beobachtungen, die der Alltag hervorruft, und die, zwar aus der Welt der Relativität emporsteigend, dennoch wie absolute Hindernisse für die restlos reine Verwirklichung jener ideellen Aufgaben und Pläne wirken, in denen doch allein aller Sinn und aller Gehalt des Lebens beschlossen ist.

Diese Problematik, die aus der geschichtlichen Wirklichkeit schlechterdings nicht fortzudenken, die auch durch die kühnste Theodizee nicht zu heben ist, weil sie geradezu das Merkmal der geschichtlichen Welt darstellt, ist nun in dem Menschen der Gegenwart und in der Welt des heutigen Geistes bis zu einer kaum noch zu überbietenden Schärfe und Brutalität gesteigert. Kein Gebiet unserer Kultur, keine seelische Provinz in uns ist frei von diesen grausamen Spannungen, ist frei von diesen, alle Einheit und Ausgeglichenheit des Lebens zerfetzenden Antithesen. Es sei hier davon Abstand genommen, den einzelnen Zügen dieser, alle Schichten unserer geistigen und materiellen Existenz durchziehenden Zerrissenheit nachzugehen, auch Abstand davon genommen, die Gründe aufzudecken, die zu diesen nach Zahl und Stärke maßlosen Reibungen und Zerklüftungen geführt haben.

Aber unsere Zeit bleibt nicht stehen bei dem

passiven Durchleben dieser Zwiespältigkeiten. Wodurch sie sich wahrscheinlich von anderen Stufen der geschichtlichen Entwicklung unterscheidet, das ist die außerordentliche Klarheit und Bewußtheit, mit denen sie diese Spannungen durchlebt und sich gegenständlich macht, das ist die Stärke in der Erkenntnis und in der theoretischen Betrachtung und Formulierung derselben. In uns herrscht ein Mangel an Naivität oder positiv gesprochen ein Rationalismus, der in seiner Kraft und Ausschließlichkeit dem des Aufklärungszeitalters offenbar bei weitem überlegen ist. Denn nicht ohne nachhaltigste Folgen haben wir Jahrzehnte höchster naturwissenschaftlicher und historischer Schulung durchlaufen; wir sind einem Übermaß an Verstandeskultur verfallen, dem ein Übermaß an Kritik zur Seite geht. Aber mit dieser kritischen, oft überkritischen Geisteshaltung sind uns jene Harmonie und seelische Wohlgestalt, jene Einheit und Ausgeglichenheit des Lebens verloren gegangen, die wir dem Klassizismus zuschreiben, und deren Gewinn wir uns von einer Erziehung versprechen, die im Geiste des klassischen Lebensideals verläuft.

Doch gerade je tiefer wir die Antinomien erkennen, in die wir verflochten sind, um so stärker und dringlicher regen sich Bedürfnis und Versuch nach einer Befreiung aus der tragischen Zerspaltenheit, nach einer Überbrückung der quälenden Aufgeteiltheit unseres Daseins. Es ist ungemein bezeichnend, daß sich gerade in der Gegenwart der Drang nach einer Erhebung über die Gebrochenheit des empirischen Lebens mit tief be-

greiflicher Bestimmtheit regt. Der eine hofft diese Erhebung und Beruhigung in der Hinwendung zu jener Lebensstimmung zu finden, die in der Milde und Gehaltenheit brahmanischer und buddhistischer Kreise hervortritt, der andere in der Erneuerung und Ausbreitung philosophischer Denkart, in der Art, wie von einem philosophischen Geiste die Welt in überlegener Betrachtung zusammengefaßt d. h. geformt wird. Dieser Wunsch, sich zum mindesten zur Ganzheit einer einheitlichen Lebensdeutung hindurchzuarbeiten, wäre weniger heiß, wenn wir die Zerrissenheit und Problematik des Lebens weniger stark an uns und in uns erfahren hätten und immer wieder erfahren würden. Dann aber wäre auch das für unsere Zeit charakteristische Interesse für die morgenländische Kultur oder das nicht weniger charakteristische Verlangen nach der Philosophie, besonders nach einem großen metaphysischen System minder tief und minder begründet.

Denn was führt heute so außerordentlich Viele, und wahrlich nicht die Schlechtesten unter uns, hin zur Philosophie? Weshalb ergeht jetzt wieder ein allgemeiner Ruf nach einer umfassenden spekulativen Ergreifung und Begreifung des Lebens? Einer der zahlreichen Gründe besteht sicherlich in dem Bedürfnis, Ordnung und Klarheit in die betäubende Verschlungenheit und Wirrnis der Wege zu bringen, die uns die Gegenwart zu gehen zwingt; er beruht auf dem Verlangen, die spannungsreiche Vielheit der Erscheinungen, die uns durchflutet und umflutet, aus einem höchsten, sie be-

herrschenden Prinzip und Gesetz zu verstehen und unseren, in das Einzelne verhafteten Blick zu kräftigen zur Erfassung des Einheitlichen und des über alle Geteiltheit Erhabenen. Man darf wohl, ohne Gefahr der Übertreibung, sagen, daß vielleicht keine geschichtliche Periode so willfährig war, sich wieder der Metaphysik zuzuwenden, daß keine Stufe der Entwicklung so günstig war für die Entstehung und Verbreitung einer großen spekulativen Weltanschauung und Weltdeutung wie die, auf der wir uns befinden. Es ist kein Zweifel, daß, wenn uns heute ein aus wirklich reichem und tiefem Geiste geborenes zwingendes metaphysisches System geschenkt würde, es nicht lange in der Ecke zu stehen und um Anerkennung zu betteln brauchte. Was wir von ihm fordern werden, ist nur dies: Es muß dem Stand und der Höhe unserer wissenschaftlichen Entwicklung und unserer allgemeinen geistigen Gesinnung entsprechen, es muß das Bedürfnis und den Sinn unserer Zeit begreifen, es muß ferner mit kritischem Ernst und unbedingter Sachlichkeit vorgehen, es muß Strenge der Methode mit Weite und Reife einer konstruktiven Betrachtung verbinden.

So sehr uns auch der einseitige Rationalismus der Einzelwissenschaften bedrückt, so beengend wir es auch empfinden, mit den Kräften des Verstandes auf das Reich der Erscheinungen verwiesen und beschränkt zu sein: wir können und dürfen diese Einstellungen und Betrachtungsweisen nicht wieder irgendwie preisgeben, etwa um uns vorbehaltlos in die Arme der Romantik oder Mystik zu

werfen, wie viele wollen; das verbietet nicht nur die Einsicht in den Reichtum der Ergebnisse, die wir den Wissenschaften verdanken, sondern auch die tatsächliche Abhängigkeit, in der wir uns ihnen, als Formen unserer Bildung, gegenüber befinden. Als solche haben sie in unserem Wesen Wurzel geschlagen, sind sie zu Bedingungen und Trägern unserer geistigen Existenz geworden. Deshalb wird und kann sich die kommende Metaphysik bei aller Großzügigkeit ihrer Konstruktionen nicht der Strenge der Intellektualität, nicht der Reinheit der Rationalität und der Prüfungsinstanz der Kritik begeben.

Wohl wissen wir, daß uns kein philosophisches System gänzlich von der Problematik des Lebens befreien kann. Und vielleicht würde es, wenn es das zu tun vermöchte, auch den tiefsten Grund seines Sinnes und Rechtes einbüßen. Was es aber zu leisten vermag, und worauf wir bestimmt rechnen, das ist die Erkenntnis der Antinomien, das ist der Nachweis ihrer Gesetzlichkeit und Notwendigkeit. Gewinnen wir durch ein philosophisches System diese Erkenntnis, dann hat es sich schon dadurch ein großes Verdienst um uns erworben. Denn mit ihr ist eine relative theoretische Befreiung von dem Druck dieser Antinomien erreicht. Wir haben durch sie eine Befriedigung in intellektueller Hinsicht davongetragen.

Das Verlangen nach philosophischer Weltanschauung und Weltdeutung richtet sich aber nicht sowohl auf die metaphysische Erfassung der Natur als auf die der Kultur, auf die des geschichtlichen

Lebens. Und in der Tat gelten die Bemühungen der Philosophie unserer Zeit mehr diesem als jenem Gebiet. Die Philosophie entspricht damit nun nicht nur einer von außen an sie herantretenden Forderung, sondern ihre eigene Entwicklung hat ihr diesen Weg vorgezeichnet. Denn durch die vitalistische und teleologische, durch die energetische und dynamische Naturauffassung der Gegenwart ist die Arbeit für die Metaphysik der Natur im großen und ganzen geleistet. Eine Metaphysik der Kultur jedoch, eine spekulative Philosophie der Geschichte in großem Stil, deren Schöpfung eine der wichtigsten geistigen Obliegenheiten der Gegenwart darstellt, ist seit den Tagen Hegels in unserer Mitte nicht wieder aufgestanden; nur einige Anfänge und Ansätze liegen vor. Auch Nietzsche gab kein geschlossenes System der Kulturphilosophie; er konnte es von den Voraussetzungen aus, die seiner Gedankenbildung zu Grunde liegen, nicht geben. Was bei Nietzsche, gegenüber allen Verkleinerungsversuchen und den noch immer zahlreichen Mißverständnissen, anerkannt und als eine bedeutende philosophische Tat bezeichnet werden muß, das ist die Stellung des Problems. Dieses Problem besteht eben in der Frage nach dem Wesen und den Rechtsgrundlagen der Kultur. Der Größe der Fragestellung entspricht aber die Eigenart von Nietzsches Methode in keiner Weise. Denn diese Methode zeigt den Philosophen in naturalistisch-pragmatistischen Vorstellungen befangen. Mit einer naturalistischen Betrachtungsweise läßt sich jedoch kein Gebiet zwingen, dessen Besonderheit gerade

auf seiner Sinnhaftigkeit, auf seiner ideellen Bedeutungshaltigkeit beruht.

Aber Nietzsches Versagen ist nicht der eigentliche Grund für das Bedürfnis nach einer Philosophie der Kultur. Der positive Antrieb zu ihr ist in der machtvollen Erweiterung unserer geschichtlichen Erkenntnis begründet. Immer mehr werden wir uns der schlechthin entscheidenden Tragweite bewußt, die das geschichtliche Leben in allen seinen Formen und Auswirkungen für uns besitzt. Immer deutlicher durchschauen wir die schöpferische Wechselbeziehung zwischen ihm und uns. Deshalb bedeutet für uns, die Geschichte verstehen, uns selber verstehen.

So ist es begreiflich, daß die Forderung nach einer philosophischen Erkenntnis, Würdigung und Deutung der geschichtlichen Wirklichkeit von ganz unmittelbarer Bedeutung für uns ist. Ihre Nichtberücksichtigung berührt umso tiefer, je mehr wir die unlösbare Verflochtenheit unseres engeren Schicksals mit dem Wesen und dem Gang der allgemeinen Kultur gewahren, und je stärker wir die Erkenntnis und Darstellung dieser Beziehung als eine grundsätzliche Pflicht anerkennen.

Strindbergs Weltanschauung

Oder gehört Strindbergs geschichtsphilosophischer Entwurf in die Reihe solcher, wahrhaft entscheidende Aufschlüsse verheißenden Versuche?*) Wirkt in ihm jene konstruktive Kraft, die das geschichtliche Material in neue und wuchtige Formen zwingt, die aus wahrhaft philosophischer Einstellung und spekulativer Begabung heraus eine überzeugende, in die Tiefe dringende, eindrucksstarke Deutung der geschichtlichen Wirklichkeit entwickelt? Ward Strindberg die seltene Gabe zur Synthese verliehen, die es ermöglicht, in dem scheinbar wirren Ablauf der historischen Bewegungen einen zusammenhängenden Gesamtplan zu erfassen? Lebt in ihm jene metaphysische Erkenntnis, die in der scheinbar grenzenlosen Willkür und Wildheit der geschichtlichen Vorgänge die sie bändigende Vernunft aufweist, und die erlaubt, die intuitiv gewonnene Einsicht in geschlossener Begründung und Bestimmtheit und mit umfassender Systematik begrifflich sicherzustellen? Besitzt er nicht nur das metaphysische Auge, sondern auch

*) August Strindberg, Der bewußte Wille in der Weltgeschichte. Skizze zu einem Buch. Aus dem Schwedischen übertragen von Emil Schering; München und Leipzig bei Georg Müller. 1916. 94 Seiten.

die Fähigkeit, seine metaphysischen Erlebnisse erkenntnismäßig zu klären und sie, über die Sphäre der Schau und des Erlebens hinaus, in die Form des objektiven Gedankens zu gießen? —

Gerade Strindberg war, wie selten ein Mensch, begnadet mit dem Segen, der zugleich ein Fluch ist, die Antithetik der Geschichte nicht nur verstandesmäßig zu begreifen oder in begriffliche Bedingungen einzuschienen, sondern sie unter schwersten seelischen Leiden zu erleben. Er wußte nicht nur um die Tragik des Daseins, sondern er lebte sie und vertiefte sie in seinem Leben und durch sein Leben. Das Gemeine und Niedrige, das Grausame und Zersetzende in den Gesinnungen und Absichten der Menschen, die Heuchelei und Niedertracht in ihren Verhältnissen zueinander, die gegenseitige Herabziehung und Entwürdigung, die sie sich zufügen, alles das war ihm nicht nur ein Gegenstand der Erkenntnis, auch nicht nur ein solcher künstlerischen Bildens und Gestaltens, worin immer noch eine gewisse Distanz zum Objekt gegeben sein kann; er sah nicht nur die Nachtseiten, sondern er wanderte in ihnen, er verstärkte ihr Dunkel durch eigene Tat und eigenes Erwirken. Er erschaute das «Inferno» nicht nur und litt nicht nur unter ihm, sondern er erhitzte dessen Gluten mit wilden Qualen und in unaussagbarer Pein, wie von einem unentrinnbaren Bann dazu gedrängt: er selber sein Dämon, der das Feuer schürt, und der die Lohe, die ihn frißt, mit dem eigenen Blute unterhält, der seinen „Scheiterhaufen" selber schichtet und entzündet. Wenn in dem Drama: „Nach Da-

maskus“ (1. Teil) der Unbekannte fragt: „Glauben Sie, daß es hier im Leben schon Verdammte gibt“ und sich als einen Verurteilten bezeichnet, in dessen Nähe nichts Reines geraten dürfe, für den es keine Freude, keinen Frieden, keine Gnade gebe, so ist es keine Frage, daß Strindberg selber sich diesen Verdammten zugerechnet hat. Er erzählt einmal, wie er in ein schönes Künstlerheim gekommen sei, wo „ein guter Haushalt, eheliches Glück, reizende Kinder, Luxus und Sauberkeit, eine Gastfreundschaft ohne Grenzen, Hochherzigkeit im Urteil, eine Atmosphäre von Schönheit und Güte“ waren, die ihm in die Seele brannten. „Und unter all diesem fühle ich mich nicht glücklich, wie im Paradies ein Verdammter. Hier beginne ich zu entdecken, daß ich verdammt bin.“ „Ich habe hier auf Erden tausend Höllen durchwandert“, ruft er im «Inferno» aus. Und er hat Dantes Göttliches Gedicht nicht aus literarisch-ästhetischer Genußsucht gelesen. Seiner Verdammnis aber hat er durch die Hellsichtigkeit seines Auges für die Aufgerissenheit seines Wesens immer neue und erhöhte Antriebe erteilt, immer neue Leiden zugefügt.*) Jeder Blick in das Buch «Inferno», das einen Teil seiner Lebensgeschichte darstellt, bietet Belege dafür. Und wir

*) Im Zusammenhang damit steht jene qualvolle Überempfindlickkeit und Reizbarkeit, die den Dichter zu gewissen Zeiten in unerhörtem Grade hin- und herrissen — Zustände, von denen mir einer der treuesten Freunde und Verteidiger des Dichters, der schwedische Schriftsteller Gustav Uddgren, Kenntnis gab, und die Strindberg zu der Überzeugung brachten, daß in ihm zuweilen eine Art von Dämon rase, der ihm jede Ruhe und jede ruhige Hingabe unmöglich mache.

werden sehen, wie sich diese Überzeugung, mit einem Fluch belastet zu sein, in seiner Weltanschauung begründet und in seiner Kunst zu objektiver Gestaltung bringt. Zugleich aber soll ersichtlich werden, daß diese Überzeugung das Spiegelbild eines allgemeinen europäischen Gedankens darstellt, der für die geistige Struktur unserer Zeit von schicksalshafter Bedeutung ist. —

Noch ist das Problem, das in Strindbergs Leben und Werken, in seiner Persönlichkeit, in seiner Kunst, in seiner Gedankenwelt enthalten ist, in seiner Weite und Tiefe auch nicht entfernt erfaßt. Kleine Herumdeuteleien an diesen oder jenen Eigentümlichkeiten, einzelne Hinweise auf diese oder jene Züge führen hier so wenig zum Ziel, wie bei anderen großen Zerrissenen, etwa bei Hölderlin, bei Heine oder bei Nietzsche.

Man verlegt sich den Weg zu einem objektiven Verständnis von Strindbergs Welt und Kunst — eine Überzeugung, die auch für alle anderen großen Gestalten des Geisteslebens maßgebend ist — wenn man immer nur versucht, und es als das allein Berechtigte ansieht, die zufällige empirische Erscheinungsform des äußeren künstlerischen Daseins, dessen Eigentümlichkeiten, Sprünge, Schicksale, Abhängigkeiten von gelegentlichen Einflüssen, ferner dessen subjektive Absonderlichkeiten zur Grundlage und zum Ausgangspunkt jenes Verständnisses zu machen.*) In den großen, weil

*) Über die Versuche, Strindbergs Schöpfungen als Ausfluß einer psycho-pathischen Gemütsverfassung darzustellen,

schöpferischen Persönlichkeiten werden die ewigen metaphysischen Gründe und Zusammenhänge, in denen alles Einzelne und Sinnliche, alles Zeitliche und Erfahrungsmäßige verankert ist, offenbar. Und wie man an jenen Menschen die typischen Gültigkeiten und Werte, die dem Leben überhaupt erst seinen Halt, d. h. seinen Sinn verleihen und gewähren, studieren kann, so kann man die Menschen zutiefst auch nur verstehen, wenn man ihr Sein und Wirken auf jene allgemeinen Wesensgründe und Wesenszüge bezieht, wenn man ihr Ergehen, Schicksal, Leisten aus dem Ergehen, Schicksal und Leisten ihrer ganzen Zeit begreift. Der Sinn des geschichtlichen Lebens erschließt sich dem Blick nicht in dem Dasein, sondern in den Werken der Menschen und Völker; und das Wesen derselben erleuchtet sich aus den Gesetzlichkeiten ihrer Zeiten und ihrer Werke, weil es in ihnen begründet ist.

Strindberg ist der Fleisch und Blut gewordene Ausdruck der ganzen modernen Problematik; er ist die Verkörperung unserer heillosen Verflochten-

---

verlohnt sich kein Wort. Mit dem Hinweis auf die angeblich pathologische Geistesart Strindbergs ist garnichts gesagt und garnichts erreicht. Denn es ist doch ein wenig merkwürdig, daß dieser „pathologische" Mensch Werke wie «Ein Traumspiel», «Nach Damaskus» usw. schafft. Im allgemeinen pflegen dergleichen Individuen solche Werke nicht hervorzubringen. Und es ist ein bischen unmöglich — d. h. widersinnig — den Eindruck, den etwa «Die Beichte eines Toren» erweckt, auf das Konto der „pathologischen" Begabung des Künstlers zu setzen. Ferner bekundet sich in einer derartigen Betrachtung eine völlige Ahnungslosigkeit dessen, was Strindbergs Schöpfungen unter problem-systematischem Gesichtspunkt bedeuten.

heit in die Relativität und Antithetik des empirischen Daseins auf der einen Seite und unseres unstillbaren metaphysischen Dranges nach Absolutheit und Ewigkeit, nach Klarheit und Entschiedenheit, nach einem Ergreifen und In-Sich-Aufnehmen der ewigen Werte der Menschheit in ihrer Ewigkeit und Endgültigkeit, ohne Zweifel und Scheu, ohne Mißtrauen und schwächende rationalistische Bedenken auf der andern. Mit diesem Gegensatz verschlingt sich nun noch der folgende: Hier die Züge und Bewegungen der Mystik und Romantik — dort diejenigen des Rationalismus und des pragmatischen Naturalismus, der herbe Kampf zwischen den Kräften des Gefühls und denen des kritischen Verstandes, der Zusammenprall zwischen den heißen Entladungen der Phantasie und den nüchternen, positiven Forderungen und Leistungen der kalten logischen und wissenschaftlichen Arbeit, der ungeschlichtete Streit um gleichmäßige Anerkennung und Geltung beider Lebensformen und Welten, der die Einheit unseres Wesens zerreißt, ohne daß sich eine Aussicht auf Gewinnung jener Einheit bieten würde: alles das macht sich auch in Strindbergs Leben und Wirken mit tragischer Schwere geltend. Die glühende Sehnsucht des Romantikers nach ungreifbaren, überirdischen, überzarten, unaussprechlichen Jenseitigkeiten und Heimlichkeiten findet in einem bis zur Unerbittlichkeit und Grausamkeit harten Realismus und Positivismus ihr paradoxes Gegenstück. „Mit Heimweh nach dem Himmel geboren, weinte ich schon als Kind über den Schmutz des Daseins, fühlte mich fremd und heimatlos unter

meinen Verwandten und in der Gesellschaft. Seit meiner Kindheit habe ich Gott gesucht, und ich habe den Teufel gefunden" («Inferno»). Was uns Heutige alle zerreißt, und was sich selbst nicht durch eine lange Tabelle von Gegensatzpaaren erschöpfend ausdrücken läßt, das knäuelt sich in seiner Seele wie in eins zusammen.

Denn darum tritt uns die grenzenlose Problematik und Paradoxie unseres Erlebens und unserer Zeit gerade in Strindberg mit so unvergleichlicher Wucht entgegen, weil diese Zerrissenheit, die sich in der Gegenwart gleichsam über eine weite Fläche, über eine Vielheit von Gebieten und Erlebnissen verteilt, bei ihm zusammengeballt ist in das Leben eines Menschen, hineingepreßt ist in die übersehbare Folge eines Lebenswerkes. Die gigantischen Disharmonien unserer Zeit, denen noch keine erlösende Synthese Versöhnung gebracht hat, wecken bittere, wehe Klagerufe, und niemand hat ihnen einen so tiefen und erschütternd wahrhaftigen Ausdruck gegeben, wie der große und rücksichtslos wahrhafte Schwede.*)

*) Vgl. auch den wertvollen Versuch einer psychologischen Zergliederung des Menschen Strindberg von Hermann Eßwein, August Strindberg im Lichte seines Lebens und seiner Werke; München, Georg Müller; 2. Aufl. 1909 S. 11, 15, 16, 113, 181, 201, 210 u. ä. S. 15 (und ähnlich an anderen Stellen) spricht E. „von dem tiefen Zwiespalt (bei Strindberg), dem letzten Problem seiner ringenden Seele, von dem schrecklichen Auseinanderklaffen eines derb positivistischen Intellektes und einer schwärmenden mönchisch-dumpfen Religiosität auf der Basis eines leidenschaftlichen Gemüts — und eines starken frühreifen Trieblebens." Eßwein erfaßt den Menschen Strind-

Vielleicht hat es in der Weltliteratur nie einen freimütigeren, bis zu einem solchen Fanatismus gesteigerten Bekenner gegeben als August Strindberg. Selbst Augustinus und Rousseau sind im Vergleich zu ihm noch zage; „pimplig“ heißt es bei Strindberg. Seine Bekennerkraft entschleiert mit ebenso grandioser Wucht als unverkennbarer Keuschheit alle „Schwächen“ der Menschennatur, die seinem freien Auge aber eben nicht als Schwächen oder gar als Laster und Sünden erscheinen, sondern als Probleme im umfassendsten, tiefsten Sinne dieses Begriffs.

Denn es ist nicht bloß das religiöse oder das erotisch-sexuelle Wertgebiet und die diesen Gebieten eigene Problematik, auf die Strindbergs künstlerische und gedankliche Interessen bezogen sind. Nur zu gewissen Zeiten und nur bei dem Vorwalten bestimmter, aber doch nicht allein herrschender Neigungen und Stimmungen traten die erotische, sexuelle und die religiöse Wertsphäre und Problematik in aller ihrer Schwere vor seine Seele. Trotzdem stellen sie nur einzelne, wenngleich wesentliche Kapitel in seinem menschlichen und künstlerischen Schaffen dar, und die ihnen zugrunde liegenden Fragen und Motive bedeuten nur Teilmomente in der Gesamtverfassung seines Wesens. Die Fülle der Antithetik, unter der Strindberg leidet, und mit der seine Kunst beladen ist, ist so groß, daß in ihr alle nur erdenklichen Züge derselben anklingen. Da ist die problematische Haltung, die

---

berg im wesentlichen nur als individualpsychologisches Problem, aber nicht unter dem Gesichtspunkt, inwiefern sich in ihm eine allgemeine Beschaffenheit des europäischen Geistes verkörpert.

Strindberg der Wissenschaft, der Erkenntnis gegenüber einnimmt. Bei der Erörterung der Frage: Was ist Wahrheit! geraten sich die Dekane der vier Fakultäten in die Haare («Ein Traumspiel«). Da ist die bittere Qual leidvollen Unglaubens an die Echtheit großer Menschen, die ihm fast durchgängig als große Betrüger und Lügner erscheinen. («Historische Miniaturen»). Da ist der fressende Zweifel allen Personen und Erscheinungen gegenüber, die im Licht besonderer Wertschätzung stehen. Da sieht ganz Schweden in seinem König Karl XII. einen Helden und bringt ihm Verehrung wie einem Heiligen und Wohltäter entgegen. Für Strindbergs kritisch-naturalistischen Blick ist er der „Vernichter Schwedens, der alle mannbaren Männer im Reich geopfert hat, der durch gewissenlose Aushebung Handel und Wandel ruinierte und den schwedischen Acker verwahrlosen ließ." Er ist ihm ein Brandstifter, Großinquisitor, Falschmünzer; ihm fehle jegliche sittliche Größe.

Es scheint, als sei Strindberg über diese Entlarvungen nicht sehr enttäuscht und in seinem Gefühl verletzt, als bedrücke es ihn nicht, an den Helden der Geschichte Menschliches, allzu Menschliches wahrzunehmen. Es scheint so, als ob seine Aufdeckungen nur seine naturalistischen Grundüberzeugungen und seine pessimistischen Erwartungen bestätigten, so daß er sich bei ihnen beruhigen könne, als ob er an seine historischen Betrachtungen ohne jede idealistische Voraussetzung und Zielvorstellung herangetreten wäre. Aber, merkwürdig und tiefbezeichnend, der Naturalismus und der mit diesem

zusammenhängende Determinismus und Pessimismus erfüllen keineswegs den Sinn seiner Weltanschauung und Lebenswertung. In unverkennbarer tragischer Spannung strebt er von ihnen fort. Die Sehnsucht und Hoffnung, doch irgendwo wirkliche menschliche Größe und seelischen Adel zu finden, sind in ihm lebendig, und sie bilden einen nicht minder wesenhaften Teil seiner Geistesart und Geisteshaltung: Das Mißtrauen gegenüber allen historischen Werten, die Ablehnung und Verneinung alles Absoluten, Ewigen, Unantastbaren, Reinen, sein tiefer Unglaube an die Wirklichkeit, ja Möglichkeit des Heiligen, Guten, Wahren: sie bilden nur die eine Strömung in der grenzenlos zerspaltenen und verschlungenen Verfassung seines Wesens. Daß dieser Verfassung der Charakter einer heillosen Problematik eignet, einer Problematik von unausdenkbarer Schärfe und Bitterkeit, ist darin begründet, daß seinem Unglauben und Zweifel ein tiefer Drang nach Glauben und Gewißheit, daß seiner oft heftigen und rücksichtslosen und ungerechtfertigten Verwerfung ein heißes Sehnen nach Anerkennung, nach Zustimmung, ein inbrünstiges Bedürfnis nach Verehrung und Hingabe beigemischt sind. Damit ist in seinem Leben wie in dem seiner Menschen jener Zwiespalt, jene erschütternde Aufgeteiltheit gegeben, die für die ganze geistige Verfassung seiner Jahrzehnte so bezeichnend ist, die ihr geschichtliches Merkmal und Schicksal bedeutet.

Indras Tochter:
„Ich fühle jetzt den ganzen Schmerz des Daseins,
So ist es also Mensch zu sein . . .

Man mißt nun, was man niemals hat geschätzt,
Bereut nun, was man nie verbrochen —
Man will nun fortgeh'n, und man will auch bleiben...
Des Herzens Hälften gehen auseinander,
Wie zwischen Pferden wird's Gefühl zerrissen
Von Unentschlossenheit, Disharmonie . . ."

(«Ein Traumspiel»)

Schon in diesem Umstande ist die starke Anziehungskraft begründet, die von seinem Leben und seiner Kunst auf jeden nicht ganz spießbürgerlichen Geist ausstrahlt; es ist ein Reiz, der keineswegs ein sympathisches Gefühl auslöst oder auszulösen braucht. Man muß lange Umschau halten, um einen Dichter oder Schriftsteller zu finden, gegen den sich das unmittelbare Gefühl, das immer von dem Wunsch nach Lust durchseelt ist, so entschieden, so lebhaft auflehnt, wie gegen Strindberg. Und man muß sich deshalb gerade ihm gegenüber besonders davor hüten, dieses Gefühl als Maßstab zur Beurteilung des Dichters zu gebrauchen. Denn Strindberg spricht eine Wahrheit aus, die wir als solche anerkennen müssen, auch wenn sie uns erschaudern und erschüttern macht, vor der wir fliehen oder das Gesicht abwenden möchten, die wir hassen oder verheimlichen möchten, die aber darum doch nicht aufhört, Wahrheit zu sein. Er malt von sich und von uns und von unserer Zeit ein Bild, das sicherlich nicht anmutig und gewinnend ist, das sicherlich keine Spuren von der Ruhe und Einheit klassischer Weltanschauung und klassischer Lebensführung zeigt. Hört es aber

darum auf, wahr zu sein? Wir dürfen es nicht schelten, so wenig wie wir uns und unsere Zeit schelten dürfen, weil ihr und uns die Züge des Klassizismus fehlen. Wenn unsere Zeit nicht so groß ist, wie die klassische, ist sie darum überhaupt nicht groß? Gibt es nur eine einzige geschichtliche Gestalt und Ausprägung für die Größe? Hat sie nicht die Größe und Fruchtbarkeit der Problematik? Ist sie schon darum arm, weil sie nicht den Reichtum der Einheit und das Glück der Lösung und Erlösung besitzt? Wohnt ihr nicht gerade darum die Kraft inne, die Voraussetzung für eine beruhigte Zukunft abzugeben? Gibt sie nicht gerade darum, weil sie noch in keiner Hinsicht zu einem Abschluß gelangt, in keiner ihrer Arbeitsrichtungen und Unternehmungen zu einer Endgültigkeit und Entscheidung gediehen ist, die Bürgschaft für eine Zukunft?

Und nun hat Strindberg den Versuch unternommen, nicht nur mit den Mitteln der Kunst, sondern auch mit den Mitteln des Gedankens, d. h. durch eine theoretische geschichtsphilosophische Darlegung den Sinn des Lebens und die Grundkräfte und Grundgesetze der Wirklichkeit zu erfassen und zu deuten. Getrieben von dem überwältigenden Eindruck der Nichtswürdigkeit und Grausamkeit der Weltgeschichte, blickt er mit zusammenschauendem Auge über die Fülle ihrer Gestalten, über ihren Hexensabbat hin. Da aber drängt sich ihm unwillkürlich die Einsicht auf, daß diese ganze Weltgeschichte, die ihm „immer wie ein Räuberroman vorgekommen war“, Veranstaltung eines all-

leitenden Grundprinzips sei. Sie „offenbarte sich mir jetzt als gedichtet von Einem Bewußten Willen“, und von hier aus fand er „Logik in ihren Antinomien, eine Resultante von ihren widersprechenden Komponenten“. Dieser Gedanke erfüllt ihn mit Stolz; ermöglicht er ihm doch, überall eine planvolle Einrichtung und Gestaltung zu gewahren. Alle Menschen sind blinde Werkzeuge in der Hand des allmächtigen Weltwillens, der sie mit versiegelten Briefen ausschickt, um seine Aufträge auszuführen, während sie selber nicht wissen, was sie tun und in voller Täuschung über den Sinn und Wert und Zweck aller ihrer Geschäftigkeit sind. Alle großen geschichtlichen Bewegungen sind Ausführungen eines wohlbedachten Feldzuges, dessen Taktik und Strategie ohne jede Einschränkung in der Hand des allmächtigen Weltwillens liegen: Er ist es, der alles mit unausdenklicher Selbstherrlichkeit anordnet und beherrscht.

Wie aber kommt Strindberg auf die Spur dieses obersten Leiters, Gesetzgebers und Richters? Durch die Erkenntnis merkwürdiger Gleichzeitigkeiten in dem Zusammentreffen großer geschichtlicher Ereignisse. Ein Beispiel: Ungefähr zur Zeit, als Mose auf dem Sinai das Gesetz empfing (1300 v. Chr.), bekam Indien seinen Rigveda, hatte Griechenland seinen Orpheus, China seinen Schiking. Durch die ganze Weltgeschichte läßt sich das Auftreten solcher überraschender Gleichzeitigkeiten verfolgen; das eine Mal ist es eine solche religiös-sittlicher Bewegungen, das andere Mal eine solche politischer, dann wieder wirtschaftlicher oder auch rein in-

tellektueller und wissenschaftlicher Vorgänge. Das kann kein Zufall sein, sondern es ist nur zu begreifen als Folge der Wirksamkeit einer übergeschichtlichen Macht, die sich gleichzeitig an mehreren Stellen der Erde offenbart. In umfassenden Wellen und rücksichtslosen Stößen brechen sich die Befehle des Willens Bahn. Liegt ein solcher Befehl noch nicht vor, dann mißlingt das, was ein Mensch oder ein Volk unternimmt; aus eigener Kraft und Entscheidung gerät kein Vorhaben. „Die Araber hatten zwar versucht, Byzanz zu erobern, aber sie hatten keine Erlaubnis dazu bekommen."

Wenn es nun aber gerade ein Wille ist, der nicht blind, sondern mit Bewußtsein arbeitet, dann muß er eine Absicht, einen Zweck verfolgen. Welches ist dieser Zweck? Die Antwort ist echter Strindberg. Der Weltwille schiebt die Welt und die Menschen hin und her wie ein Schachspieler die Steine auf dem Schachbrett, nicht, damit e i n e r Partei der Sieg zufalle, sondern „er lenkt sowohl Weiß wie Schwarz, ist vollständig unparteiisch, nimmt, wenn genommen werden soll, macht Pläne für beide Lager, ist mit sich selbst und gegen sich selbst, bedenkt alles im voraus und hat nur einen einzigen Zweck: das Gleichgewicht zu halten und Gerechtigkeit zu üben, sowie die Partie mit Remis zu beenden!" Deshalb ist es einseitig und befangen, von Sieg oder Niederlage im geschichtlichen Leben zu sprechen. Das kann man nur tun, wenn man noch den Fehlglauben hegt, daß es irgendwo und irgendwann, an einem bestimmten Ort oder zu einem bestimmten Zeitpunkt eine end-

gültige Entscheidung gäbe. In Wahrheit besteht alles, indem es zergeht; alles entwickelt sich, indem es sich zersetzt; alles ist, indem es anders ist, als es ist; alles ist gleich und doch so ungleich. Das Ende vom Liede, der Ausgang des Spiels ist eine allgemeine Gleichgewichtslage. In sie münden alle Paradoxien ein, sie ist die Auflösung aller der ewig wiederkehrenden Antinomien der Geschichte.

Diese Überzeugung verhilft zur Beruhigung und zur Versöhnung. Es ist ebenso verwunderlich als beachtenswert, daß sie im Umkreis der Betrachtungen Strindbergs auftritt. Denn sie läßt erkennen, daß für ihn das Leben im Grunde doch nicht so grausam und gemein ist, als es von außen her erscheint. Die durch den bewußten Willen herbeigeführte Gleichgewichtslage ist das „gute Ende" all des wüsten Trubels und Tumults, die die Weltgeschichte bis in die fernsten Winkel durchhallen. Das Ergebnis heißt: Remis. Und das ist ein wirklicher Gewinn; in ihm kommt die unendliche Gerechtigkeit der Weltgeschichte zum Ausdruck; er stellt den Sinn der Gerechtigkeit dar, um deren begriffliche Bestimmung man sich so vielfach abgequält hat. Es gibt eben viele Wohnungen im Hause des Herrn, und man soll, trotz des entgegengesetzten äußeren Eindrucks, nicht annehmen, daß das eine Kind des andern wegen verstoßen wird. Darin besteht eben die schrankenlose Gerechtigkeit des geschichtlichen Lebens, darin prägt sich der Fortschritt desselben aus, daß der große Lehrer nicht irgendeine Nation, nicht irgendeine Religion auf die Dauer allein begünstigt: die Rollen wechseln,

die Werte und Geltungen und ihre Akzente werden bald so, bald anders verteilt. Da traten große Geister hervor mit der Verkündung neuer Wahrheiten, sie kämpften um diese Wahrheiten und litten Not um ihretwillen; endlich siegte die Wahrheit, um von der nächsten Generation widerlegt und verworfen zu werden. Oder es gefällt dem Weltgeist, alte, abgetragene Kleider wieder hervorsuchen und die Menschen sich damit behängen zu lassen, die nun mit ihnen einhergehen, als hätte ihre eigene Überlegung und Findigkeit sie auf diese Dinge gebracht, die sich brüsten mit der Einbildung auf ihre Originalität und stolz sind im Aberglauben an die Kraft ihres Entdeckergeistes. Abgelegte Stile und verstaubte Lebensformen tauchen wieder auf. Als Bonaparte im Jahre 1804 Kaiser wird, indem er, er, der vollendete Gewaltherrscher und Absolutist, das Scheinmanöver einer allgemeinen Volksabstimmung vornimmt, da steigt die ganze Intimität des römischen Lebens wieder empor. „Europa verkleidete sich als Römer und lebte in römischen Möbeln; Tempel in römischem Stil, sowohl für die Gottheiten des Krieges wie der Liebe, werden erbaut, und es kommen so viele Säulen zur Welt, daß wir noch heute welche übrig haben."

So wird alles in einem unendlichen mechanischen Austausch hin und her gespült und hin und her gewürfelt; Gedanken und Einrichtungen, Meinungen und Gewohnheiten rollen von einem Ort zu einem andern, wellen von einer Zeit in eine andere; Stimmungen und Sitten, Gesinnungen und Handlungen werden aus einer Epoche der Geschichte

in eine ganz andere hinübergeworfen, von einem Ende der Erde zum andern hingeschoben. Die Menschen sind nur Marionetten am Faden des allgebietenden Willens; sie täuschen nur Leben und selbständige Bewegung vor; in Wahrheit sind sie hohl und leer und steif; es sind Schemen, Mechanismen, und ihre Seele ist ein technischer Apparat; ihre Bewegungen bedeuten nicht mehr als die von Gliederpuppen und Kreiseln, die der Wille tanzen läßt. Die Menschen reden und handeln nicht kraft ihres Selbst, sie selber sind nur Automaten, sind nur Starrheiten, die in unbedingter Versklavung ausführen, was ihr Herr sie zu tun heißt. Sie haben kein eigentliches Herz in ihrer Brust, kein Blut in ihren Adern; sie sind nur Figuren und Statisten, die dem Wink des obersten Spielleiters in ohnmächtiger Abhängigkeit folgen, sich aber fast stets einbilden, ihr Wollen und Tun sei frei und geschehe aus der Selbständigkeit und Kraft ihres Wesens.

Der Sinn des ganzen bunten Gewirrs beruht nun darauf, daß sich in ihm der Weltwille in aller seiner Herzlosigkeit und wilden Launenhaftigkeit austobt. Während Japans Kunst in Europa zur Herrschaft kommt und Japans Frauentracht und Haarfrisur für die europäischen Frauen bestimmend werden, beliebt es dem Weltwillen, die Japanerinnen Pariser Mode tragen zu lassen. Es ist der japanische Gesandte, der auf der Friedenskonferenz im Haag für die Verbreitung der menschenfreundlichen Bestimmungen der Genfer Konvention eintritt, während er den Ausdruck gebraucht: „Im Interesse der Menschheit," mit einem Wort: „Im Geist des Christen-

tums," während „der Mann wahrscheinlich Buddhist oder Shintoist ist". Oder ein anderer Fall. Da weist man hin auf die maßgebende Bedeutung, die für die Staatsentwicklung das Nationalitätsprinzip haben soll; und dabei wird England frei unter Hannoveranern, Schweden blüht auf unter der Regierung eines Franzosen. Ferner: Als die Fürsten, es ist um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, noch Weltbürger sind, gerade da entzündet sich in ihren Völkern der Patriotismus. Und für all den gewaltigen Lärm und Krach, für all das Ringen und Feilschen, Toben und Treiben, Leiden und Lieben, für all die unsagbaren Antinomien der Geschichte und ihres unausdenkbar bitteren Spiels ist darum die Gleichgewichtslage das „Beste", weil, so schließt Strindberg sein Alfresko-Gemälde ab, dadurch allein „der unsichtbare Gesetzgeber auch der ewige Aufrechterhalter ist." Weil er nur so, wenn nichts absolut vergeht und nichts absolut siegt, wenn seinem mystisch waltenden Willen und seiner irrationalen und doch auch rational wirkenden Macht kein anderer Wille und keine andere Macht widerstehen, wenn ihm alles — und das ist ein entscheidender Zug — in blindem, starr-mechanischem Gehorsam untersteht, wenn seine Tyrannei keine Grenzen hat, weil er dann sein unheimliches und dabei doch auch nüchtern-rechnerisches Spiel ewig forttreiben kann. —

Überprüfen wir kurz die Grundlinien und die wesentlichen Züge dieser metaphysischen Weltdeutung. In ihr mischen sich in völlig paradoxer

Weise naturalistische und rationalistische, d. h. rein wissenschaftliche und intellektualistische mit rein romantischen und mystischen Zügen. Sie stellt ein vielverschlungenes Gewebe dar aus mechanistisch-naturwissenschaftlichen Fäden und aus ganz transzendent gearteten Spekulationen. Intellektualismus, erkenntnismäßige Einstellung, Positivismus, wertfreie Beschreibung verschlingen sich mit reinen und freien Phantasien und rein dichterischen Schauungen und Verknüpfungen. Diese Zusammenbringung einander so stark widersprechender Momente ist nun nicht dem philosophischen Dilettantismus ihres Urhebers aufzubürden. Die Krausheit des Gewebes ist notwendig trotz aller logischen Unvereinbarkeit; denn nur so kann die scheinbare Widersinnigkeit des Weltgeschehens zu gedanklichem Ausdruck gebracht werden. Mag Strindberg jene, alle Einheit ausschließende Mischung gewollt haben oder nicht, mag er sie erkannt haben oder nicht: sie ist das sachlich notwendige und zutreffende Bild eines Gebarens, das eben selber voll der barocksten Einfälle und Willkürlichkeiten ist, das sich auf eine nicht weniger als eindeutig bestimmte Gesetzlichkeit gründet.

Der naturwissenschaftlichen, überhaupt der erkenntnismäßigen Grundlegung und Richtung entstammen sowohl die scharfe Betonung der schrankenlosen Kausalität alles Seins und Geschehens, und zwar einer Kausalität, die bezeichnenderweise ganz und gar den Charakter des Mechanismus trägt, als auch die merkwürdige Entschiedenheit zur „wertfreien", die Welt rein naturwissenschaft-

lich und naturalistisch erfassenden Betrachtung. Wir werden sehen, wie sich diese beiden Züge in Strindbergs Kunst in unverkennbarer Nachdrücklichkeit ausprägen.

Jener Naturalismus scheut sich vor keiner Konsequenz; er umfängt alle Werte, entblößt sie alle und stellt sie in ihrer naturhaften Wesenheit dar. Ein Brautpaar zerquält sich das Leben, noch ehe ihm einige Blüten gereift sind. *Der Bräutigam:* „Brunst und Haß, das ist die Liebe! Das Höchste sollte es sein, und doch gehört es den niedrigsten Regionen an. Du bist ja Ärztin. Was ist die Liebe in ihrem wirklichen Ausdruck?" *Die Braut:* „— Eine Absonderung!" *Der Bräutigam:* „Bravo! Und das soll unsere meiste Zeit und unsere besten Gedanken in Anspruch nehmen! Weißt du, Esther, Idealist war ich nie; aber die Wirklichkeit ist wohl eine Karikatur unserer Ideen von den Dingen. Alles ist herabgezogen und verkehrt; ich habe Augenblicke, wo ich in dem «Verflucht sei die Erde um deinetwillen» der alten Sage eine Wahrheit höre! . . . Wir benehmen uns wie die Tiere; wir küssen uns mit demselben Munde, der das Essen einnimmt, und wir lieben mit den Abführungsorganen" («Die Gotischen Zimmer»). Wie ein gräßlicher Alpdruck lastet diese naturalistische Auffassung auf Strindberg. Und doch kann er sich ihrer nicht entwinden, denn sie ist eine der entscheidenden Einstellungen und Gedankenformen seiner ganzen Zeit. Nur gibt er ihr einen Ausdruck von so großer Schärfe wie kaum ein anderer Dichter.

Um die Eigenart dieser Stellungnahme und Entscheidung zu verdeutlichen, kann man auf die davon wurzelhaft unterschiedene Weltauffassung und Weltbewertung hinweisen, wie sie von der idealistischen Philosophie Deutschlands vertreten werden. Der Grundgedanke derselben, aus dem der ganze reiche Bau dieser Philosophie erwächst, ist der Gedanke von der Selbständigkeit und schöpferischen Kraft des Geistes als des Urprinzips der Wirklichkeit. Dieser Idealismus erfaßt die Welt nicht von der Seite des Gegebenen oder der Natur aus und bestimmt das Weltgefüge nicht mit den Mitteln des mechanistischen Denkens und nicht unter naturalistischem Gesichtspunkt. Sondern die Welt gilt ihm im wesentlichen als Wirkung und Schöpfung des in sinnvoller Entwicklung, d. h. in wertvollen objektiven Gebilden sich entfaltenden und darstellenden Geistes, als ein Gesamtschauspiel, in dem Handlung an Handlung, Auftritt an Auftritt in teleologischer Verflechtung sich aneinanderreiht, in dem alles von innerer — nicht äußerer, mechanischer — Bewegung erfüllt ist. Der erste, der dieses Bild vom Wesen der Welt entwirft, ist zum mindesten schon Leibniz. Und von ihm aus zieht sich dieser Gedanke durch die ganze Philosophie Deutschlands, die eben deshalb als idealistische bezeichnet wird. Die einzelnen Vertreter derselben, Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Schleiermacher, sie alle haben nach Maßgabe ihrer besonderen Interessen und Gesichtspunkte an der Begründung und an der genaueren Ausführung dieses Gedankens mitgearbeitet. Kants unermeß-

licher Scharfsinn hat jenem Gedanken die kritische Rechtfertigung und das Recht seiner Geltung verschafft u. z. in jener unvergleichlich gesicherten Gestalt, die ein neues Zeitalter des Denkens heraufführt, und die der modernen Philosophie mit der Zuverlässigkeit der Grundlage auch die Kraft zu neuem Höhenfluge verlieh. Mit der ihm eigenen Wucht und Unumwundenheit hat Fichte den Sinn jenes Gedankens in immer neuen Fassungen ans Licht gestellt, indem er nicht in dem Seienden als solchem, sondern in der vernünftigen Tathandlung die Grundlage der Erscheinungswelt und den Quell alles Wertes derselben erblickt. Schelling hat ihn dann für die Gebiete der Natur und der Kunst in seiner Naturphilosophie und Ästhetik, Schleiermacher für das der Religion fruchtbar gemacht. Seine umfassende systematische Rundung hat er schließlich durch Hegel gefunden, der es unternahm, nicht nur einzelne Gebiete der Wirklichkeit, sondern diese selber in der ganzen Tiefe und Weite ihres Wesens und Bestandes als Ausdruck und Offenbarung des Geistes zu erfassen und begrifflich darzustellen.

Mit jenem naturalistischen und rationalistischen Dogmatismus, den dagegen Strindberg vertritt, verschlingt sich in Strindbergs metaphysischem Weltbild die echt und typisch romantische Konzeption jenes seltsamen, unfaßlichen metaphysischen Weltwillens, dessen Wirken nicht nur den Stempel erbarmungsloser Eintönigkeit, sondern doch auch, bei aller Nüchternheit seines Vorgehens und aller seiner irdischen Erfolge, den Charakter vollendeter Heim-

lichkeit, Unfaßbarkeit, Hinterhältigkeit trägt. Nur der Geist eines Romantikers, nur mystische Gesinnung hat den Gedanken an einen solchen geheimnisvollen, märchenhaften Weltwillen erzeugen können, wie wir denn besonders in der deutschen Romantik auf ganz verwandte Vorstellungen und Gedankengebilde stoßen. Verstärkt wird jene überrationale Unbegreiflichkeit noch durch die merkwürdige theistisch-transzendente Wendung, die jene romantische Willensmetaphysik nimmt. Denn indem dem Willen vollendete Jenseitigkeit zugesprochen wird, da er aus unfaßlicher Weltenferne die Geschicke des einzelnen und der Völker lenkt, vertieft sich der Eindruck des Geheimnisvollen, ja des Unheimlichen, des Grauenerregenden, des Mystisch-Unfaßlichen. Mit doppeltem Entsetzen gewahren wir die Gewaltsamkeit einer Macht, die deshalb so unheimlich ist, weil sie aus dunklen, unbekannten Regionen einwirkt, weil ihr Sitz in undurchdringlichen Tiefen verborgen ist, weil sie in finsterster Nacht ihre Pläne brütet und aus jenseitigen Mitternächtigkeiten grausam in die Welt eingreift. Wäre sie mit der Welt verbunden, wäre sie irgendwie in den Dingen, ihr Walten wäre minder furchtbar, der Eindruck ihres Waltens minder betäubend. Jede pantheistische Auffassung des Verhältnisses zwischen der Weltmacht und ihrem Geschöpf, der Welt, mildert, indem sie jene mit dieser in eine nähere Beziehung setzt, das Ungeheuerliche, Überwältigende und darum Bedrückende des Absoluten. Soll dem Absoluten aber dieser Charakter gewahrt werden, dann ist eine transzen-

dente Vorstellung seines Verhältnisses zum empirischen Dasein geboten.

Nun aber eine neue Paradoxie. Die Form, in der sich das metaphysische Willensprinzip betätigt, und die Gestalt, die sein Auswirken annimmt, die sind jeder Romantik bar. Sie zeigen einen, jeder tieferen Sinnerfüllung und vorschreitenden Zweckverwirklichung fremden, einen jedes wahrhaften Reicherwerdens und Fortschreitens leeren Charakter. Der Wille Strindbergs ist seiner Natur nach zwar etwas Romantisches, er ist ein Geschöpf, das aus dem Phantasieland stammt; ganz romantisch ist auch seine grenzenlose, flatterhafte Launenhaftigkeit, die es bewirkt, daß sein Walten nur ein blindes Spiel darstellt. Aber mit all dieser Romantik und Phantastik verbindet sich eine ganz unromantische Rücksichtslosigkeit allen Kulturwerken gegenüber, eine brutale Schonungslosigkeit und mechanische Blindheit vor allem wahrhaft Bedeutungsvollen. Es ist ganz im Sinne der nur den Gesichtspunkt der Quantität kennenden und anerkennenden mechanistischen Naturwissenschaft gedacht, wenn die kausale Gesetzlichkeit des Geschehens über die innere Werthaftigkeit und Eigenwertigkeit bestimmter Lebensformen, Lebensgebilde gleichmütig hinweggeht. Es entspricht durchaus der naturalistischen Einstellung, wenn nach ihr das Gesetz, nach dem wir angetreten sind, kein Ansehen der Qualität kennt, wenn die Notwendigkeit, der alles Sein und Werden unterliegt, nicht die Notwendigkeit eines sinnvollen, organischen Prozesses, nicht die Notwendigkeit der Spontaneität und Freiheit

ist, sondern wenn sie lediglich diejenige einer kein Neues gebärenden, rein mechanischen Umbettung und eines rein mechanischen Zwanges bedeutet, die jede Lebensregung bis auf das Letzte umklammern und ihren Ablauf regeln.

Diese rein mechanische Kausalität ist das einzige Gesetz für die Betätigung und Wirkungsweise des Urprinzips; es ist die ausschließliche Form, in der dieses Urprinzip seine Schöpfungen zur Darstellung bringt, in der es sich in der empirischen Welt ausspricht, in der es diese empirische Welt schafft.

Ein romantisches Grundprinzip, das sich so ganz unromantisch, ja antiromantisch gebärdet, das seine Irrationalität und Launenhaftigkeit in die Bande der mechanischen Kausalität schlägt, das sich nicht einmal entblödet, mit elektrischen Leitungsdrähten zu arbeiten, und vor dem man sich in gewissem Umfang mit ganz groben Arzeneimitteln retten kann, wie Sulfonal («Inferno»): ein ungeheurer Widerspruch. Und es wird genauer davon zu sprechen sein, wie sich diese Vorstellung vom Wesen der Verknüpfung in Strindbergs Kunst ausprägt.

Jener Widerspruch ist aber nicht die Folge einer rein persönlichen Konstruktion und Willkür, sondern er bedeutet eine typische Problematik, in der sehr viele unserer zeitgenössischen Bemühungen um eine Metaphysik der Geschichte befangen sind. Hier tritt vor uns ein, unsere ganze heutige Weltdeutung durchziehender Gegensatz hin, der sich nicht beschränkt auf die theoretische Arbeit des Weltbegreifens, sondern der in der Brust aller an der Kultur der Gegenwart innerlich

Beteiligten lebendig ist. Die problematische und antithetische Verschlingung von Spekulation und Romantik auf der einen Seite mit Naturalismus, Rationalismus und Kausalismus auf der andern kennzeichnet die theoretischen und künstlerischen Leistungen unserer Zeit. Ihr aber gesellt sich das deutliche Bewußtsein von eben dieser Verschlingung hinzu, dieser Verschlingung, die im tiefsten Grunde nichts anderes bedeutet als den Gegensatz zwischen Freiheit, Selbstbestimmung, sittlicher Autonomie und mechanischer Bindung, d. h. einem von außen Gestoßenwerden. Durch dieses Bewußtsein aber, durch diese unumwunden geförderte und schonungslos ausgesprochene Erkenntnis muß nun, was begreiflich ist, die schmerzliche Spannung in der geistigen Verfassung und Haltung der Gegenwart auf ihr äußerstes Maß gesteigert werden.

Strindbergs Kunst

Strindbergs oben umschriebene metaphysische Deutung der Geschichte prägt sich naturgemäß in seinen Romanen, Novellen und Dramen aus. Sie ist die innere, gesetzliche, überpersönliche Voraussetzung seiner Kunst. Und deshalb muß man von dieser Metaphysik ausgehen, will man ein objektives Verständnis seiner Kunst erreichen. Verfolgen wir einmal in einem kurzen, allgemeinen Überblick ihre entscheidenden Züge, und wir werden finden, daß das bedingende und formende Gesetz seiner Welt- und Menschendarstellung seine Wurzel in jener Metaphysik besitzt.

Dieser Gedanke ist natürlich nicht so zu verstehen, als solle behauptet werden, Strindberg habe seinen künstlerischen Schöpfungen bewußt ein metaphysisches System zugrunde gelegt und seine Arbeit nach dem Schema eines solchen Systems gestaltet. Wer jedoch weiß, welche führende Bedeutung allerorten metaphysische Überzeugungen und Gesinnungsrichtungen ausüben, wie tief und maßgebend sie in alle Bezirke menschlicher Leistungen eingreifen, der wird keine künstlerische oder religiöse oder politische Tat usw. von einer inneren Beziehung auf solche Überzeugungen freisprechen können. — —

Strindbergs Menschen leben, als wären sie in einen Schraubstock eingepreßt, als umklammere sie ein eherner Rahmen, der ihnen die Kraft, den Mut, die Frische, ja jede Möglichkeit nimmt, einmal frei und tief aufzuatmen und die Lungen zu weiten. Ein furchtbarer Zwang lastet auf ihnen; es ist, als ob ihre Gebärden und Gedanken und Gefühle, kurz: jede seelische Regung und Wallung und jede ihrer Betätigungen eingezeichnet wären in vorher bestimmte, starre geometrische Figuren. Irgend ein Verhängnis wuchtet mit dem unerbittlichsten und qualvollsten Druck auf ihnen; es ist immer irgend ein unfaßbares Etwas, von dem sie nicht loskommen; irgend ein geheimnisvolles Seil umschlingt ihre Seele.

Aus dem Gefüge von Strindbergs Weltanschauung wird es begreiflich, daß seine Menschen so oft einen maskenhaft-starren Charakter besitzen, daß sie Gespenstern, Scheintoten gleichen. Jene Figuren der «Gespenstersonate» kehren in verschiedenartigen Abstufungen, nicht selten mit dem furchtbaren Bewußtsein ihrer Unlebendigkeit und Unwirklichkeit belastet, in vielen seiner Stücke wieder. Und ist eine solche Menschengestaltung nicht die notwendige Folge der mechanistisch-naturalistischen Weltanschauung? Geht nicht auch hier Strindberg in seiner unerbittlichen Wahrhaftigkeit bis ans Ende? Die naturalistischen Dramen von Ibsen, Tolstoi und Hauptmann machen noch nicht vollen Ernst mit der Anwendung ihrer Prinzipien. Das geschieht erst bei Strindberg. Wie er aber auf dem Gebiet der Kunst den Naturalismus bereits in jener

äußersten Form vertritt, in der er sich selber aufhebt und, wie wir noch genauer sehen werden, bereits ganz unnaturalistische, ja romantische Züge annimmt, so spiegelt er in seiner Kunst zugleich ein Zeitalter wieder, dem bei aller seiner äußeren Rührigkeit und Über- Geschäftigkeit doch die Seele, die innere Freiheit fehlte. Man ermesse einmal in Ruhe und Unvoreingenommenheit, wie der von der naturwissenschaftlichen Weltanschauung vertretene und gepredigte Determinismus und Fatalismus auf die innere Verfassung der Menschen eingewirkt hat und einwirken mußte, wie stark er zu jener Aushöhlung und seelischen Verarmung beitrug, die für bestimmte, leider nur zum Teil hinter uns liegende Jahrzehnte bezeichnend waren, und über die der Mensch sich nur dadurch hinwegzuhelfen oder hinwegzutäuschen vermochte, daß er zu den krassesten Betäubungsmitteln griff.

Die seit einer Reihe von Jahren einsetzenden lebhaften, vielleicht etwas unruhigen und ihres Weges sich nicht immer ganz klaren geistigen Bewegungen lassen sich in mehr als einer Hinsicht als die Periode und Stimmung des Sturms und Dranges verstehen und rechtfertigen. Was man bekämpft, das ist die in allgemeiner und entschiedener Vorherrschaft befindliche mechanistische Gesinnung und Lebensform. Aller organisatorischen Arbeit und aller weltanschaulichen Auffassung lag jener erstarrende Mechanismus zugrunde, der genährt wurde durch die schrankenlose Verehrung der mathematischen Naturwissenschaft, und der in den gewaltigen Triumphen der Technik seine, allen

Einwänden scheinbar überlegene Rechtfertigung finden zu können schien. Im mechanistischen Sinne trieb man Psychologie; eine Auffassung vom Wesen der Seele kam wieder zur Anerkennung, die mit derjenigen der Aufklärungszeit eine vielseitige Verwandtschaft aufwies. Die Seele wurde sowohl in dem Ganzen ihres Baues als in der Struktur ihrer einzelnen Verrichtungen als ein, bis auf die letzte Feinheit ausgeklügelter Organisierungsapparat angesehen. Für die Problematik und Dialektik ihres Wesens verlor sich der Blick fast ebenso wie der für die Erkenntnis und Betonung der seelischen Individualitäten und Unterschiedenheiten. Ein nicht geringer Mangel an Unterschiedsempfindlichkeiten wurde dem geistigen und körperlichen Auge eigen.

Wohl traten in jenen Jahrzehnten philosophische Strömungen von idealistischem Gepräge auf, die als solche zur Befreiung von der mechanistischen Betrachtungs- und Behandlungsart der Menschen und Dinge befähigt gewesen wären. Hier ist in erster Linie an die sogenannte Bewegung des Neukantianismus zu erinnern, die seit dem Ende der siebziger Jahre zu immer stärkerer Bedeutung gelangte. Das in ihr vorhandene Element des Idealismus und der Spekulation hätte von sich aus wohl die Kraft gehabt, jene Befreiung durchzuführen. Daran wurde sie jedoch gehindert, weil jenem Element nicht genügende Wirksamkeit zugestanden wurde. Der Neukantianismus, d. h. die erste große Bewegung, durch die wieder eine, über den banalen Positivismus hinausgehende philo-

sophische Geisteshaltung in die Kultur einfloß, war in der ersten, aber mehrere Jahrzehnte umfassenden Epoche seiner Entwicklung im wesentlichen auf die Mathematik und Naturwissenschaft eingestellt; deshalb beherrschte auch ihn die naturwissenschaftlich-mechanistische Vorstellungsweise. Erst jetzt beginnt, in dieser äußerst wichtigen geistigen Strömung sich ein Umschwung zu vollziehen; ihre spekulativen und konstruktiven Momente kommen jetzt mehr und mehr zur Geltung und Anerkennung.

Den Mechanismus, der die Seele jener Zeit umspannt hielt, der der europäischen Kultur den Charakter eines trockenen Rationalismus aufdrückte, darf man nicht verkennen unter dem Eindruck der fast fiebrigen Erregtheit, in der sich jene Zeit befand. Unter der beweglichen Schale barg sich ein harter Kern. Hätte man damals ein wirkliches, inneres Leben besessen, dann wäre es niemals zu jener nervösen, nach immer neuen Eindrücken und Erregungen gierigen Stimmung gekommen. Daß diese Stimmung möglich wurde und entstand, hat darin seinen Grund, daß man die Gebundenheit seiner Seele nicht sehen mochte, daß man sich vor der für Menschen unerträglichen Erkenntnis der Determiniertheit seines Handelns zu flüchten suchte. Jene Jahrzehnte hatten, als notwendige Folge der naturwissenschaftlichen Schulung und der naturalistischen Weltauffassung, in allem ihren Wirken immer das peinigende Gefühl der undurchbrechbaren Gebundenheit; die auf den Menschen und ihren Leistungen damals ruhende fatalistische Stimmung ist mit Händen zu greifen.

Mittelbar oder unmittelbar, bewußt oder ahnungslos verliefen jede Erziehung und jedes Werden unter der Einwirkung einer Weltanschauung, der nichts fremder war als die Anerkennung der sittlichen Freiheit, die mit diesem Gedanken schlechterdings keinen Sinn zu verbinden vermochte, die die Idee der Naturgesetzlichkeit und Naturnotwendigkeit als den Gipfel aller erreichbaren Erkenntnis anbetete. Wie innerlich unsicher diese Zeit dennoch war, ohne daß sie es recht wußte, zeigte sich ganz deutlich darin, daß sie trotz aller ihrer intellektualistischen Artung, ein nicht kleines Teilchen mystischen Gehaltes in sich trug. Denn was war jene „Natur", vor der alle Welt sprach, und in der man die allgebietende Herrin achtete, anderes als jene geheimnisvolle Macht, die hinter allen Ereignissen und Erscheinungen thronte und gebot, und von der man glaubte, sie beherrsche mit ihren Gesetzen alle physischen Erscheinungen ebenso wie alle geistigen Lebensäußerungen und Schöpfungen?

Strindbergs Personen sind nun das getreue Abbild jener schrecklichen seelischen Lage und Verfassung, in der sich zu seiner Zeit weite Kreise befanden. Wie empfinden und wie erleben und leben jene ihr Leben?

Die Allgewalt der metaphysischen Gesetzlichkeit hat jede Hoffnung auf Freiheit vernichtet; sie spottet nicht nur jeder praktischen Bemühung um Erlösung, sondern wehrt auch dem leisesten Gedanken, der gegen sie gerichtet sein könnte. In einer Dialogstelle des Dramas «Nach Damaskus»,

der sich zahllose von gleichem Charakter anfügen ließen, heißt es: *Der Arzt:* „Man kann seinem Schicksal nicht entfliehen." — *Die Schwester:* „Du, der sich nie vor etwas gebeugt hat, du kriechst vor dieser Chimäre, die du das Schicksal nennst." — *Der Arzt:* „Das Leben hat es mich gelehrt, und ich habe Zeit und Kräfte im Kampfe mit dem Unvermeidlichen verbraucht." Und bald darauf: „Wie viele Male habe ich fliehen wollen, aber nicht gekonnt. Es ist, als ob der Boden Eisenerz sei und ich eine Magnetnadel . . . und kommt das Unglück, so habe ich es nicht selbst verschuldet . . ."

Deshalb sind auch Strindbergs Menschen, die einander oft so vieles Böse und Kränkende nachsagen, zuschieben, antun, doch nicht eigentlich böse, nicht eigentlich von Natur aus niederträchtig, nichtswürdig. Wohl bedrücken, unterdrücken, hindern, ersticken sie einander. Es erübrigt sich, die allbekannten bitteren Ausfälle ausdrücklich anzuführen, die Strindberg über die Ehe, besonders über die Ehefrau macht, der er alles erdenklich Schlechte nachsagt, deren Wesen ihm im Lichte jeglicher Niedrigkeit erscheint. Fast überall herrscht, wie es seine Dramen und Romane schildern, zwischen den Menschen eine Atmosphäre giftigster Gehässigkeit, mindestens ein gegenseitig Luft und Licht und Freudigkeit raubendes Verhältnis. Dennoch ist zu beachten, daß ihre Schlechtigkeit kein aus ihrem Innern aufsteigender Affekt ist. Man muß die Bösartigkeit ihrer Handlungen — im objektiven Sinne

— von ihrer relativ großen subjektiven Unschuld, Harmlosigkeit, ja oft Ahnungslosigkeit sorgsam unterscheiden. Sie werden zu ihrem Tun, wie von außen, gepeitscht. Sie müssen einander quälen, wehetun, kränken, einander zur Last oder zum Verhängnis sein, nicht darum, weil sie es unmittelbar wollen, sondern weil sie dazu gezwungen werden. Sie sind einer unentrinnbaren Schicksalsmacht untertan, deren allem Leben gegenüber unendliche Gleichgültigkeit, eben weil sie unendlich ist, und weil es das Leben und die Menschen betrifft, mit denen sie umspringt, auf uns den Eindruck unendlicher Erbarmungslosigkeit und Grausamkeit macht. — Indras Tochter:

Rein ist die Erde nicht!
Gut ist das Leben nicht!
Böse sind die Menschen nicht,
Aber doch auch nicht gut!
Sie leben, wie sie können,
Von Tag zu Tage.
Wandern im Staube,
Söhne des Staubes,
Vom Staube geboren,
Zu Staube wieder werden sie!
Füße zum Treten wurden ihnen,
Flügel nicht!
Schmutzig nur werden sie.
Ist's ihre Schuld
Oder die deine? («Ein Traumspiel»)

Jago, Franz Moor, Wurm: das sind ihrem Wesen nach niedrige, schuftige Gesellen. Ihr Willen ist

schlecht; ihre Gesinnung ist erbärmlich. Ihre schlechten Taten kommen aus einer verdorbenen Quelle, und so sind sie in weitem Umfange die Täter ihrer Taten und für diese verantwortlich. Ganz anders bei Strindberg. Geht man bei der Analyse seiner Menschen rein psychologisch vor, so trifft man überall auf Unbegreiflichkeiten. Da fällt plötzlich eine Bemerkung, da geschieht eine Handlung, die aus dem Wesen der betreffenden Figur und Sachlage gar nicht ableitbar, weil in ihnen nicht angelegt oder begründet sind. Doch ist das kein Fehler der Kunst Strindbergs, auch keine Schwäche in der psychologischen Motivierung. Denn eine solche Motivierung liegt nicht vor, sie wird auch nicht angestrebt; seine Kunst arbeitet mit anderen Hilfsmitteln, sie beruht auf anderen Prinzipien als denen der subjektiven Rechtfertigung.

Diejenige Kunst, die der Strindbergs unmittelbar vorausgeht, hatte in der Mehrzahl der Fälle mit einer psychologisch-subjektiven Begründung der Erlebnisse und Handlungen der Menschen gearbeitet. Es genügt auf Ibsen hinzuweisen, auf Stücke wie Hedda Gabler, Rosmersholm, Baumeister Solneß, Gespenster, Wenn wir Toten erwachen u. a. Und dadurch sind wir daran gewöhnt worden, in der psychologischen Begründung überhaupt das wesentliche Mittel künstlerischer Verknüpfung zu erblicken. Strindbergs Kunst dagegen ruht — worauf schon weiter oben aufmerksam gemacht wurde (S. 51 usf.) — auf einer grundsätzlich anderen Vorstellung von der Grundlage und dem Zusammenhang menschlichen Ergehens. Man

könnte sie eine solche objektivistischer oder kosmischer Art nennen. Ein Beispiel. Ein junger Mensch hatte einmal ein für ihn bedeutungsloses Wort einem Schulgenossen in jener Leichtfertigkeit hingeschleudert, wie sie für die Jugend so oft bezeichnend ist. Dieses Wort war in die objektive Einheit der Wirklichkeit eingeflossen, von ihr aufgenommen und in das Ohr und in das Gemüt des Schulgenossen eingeführt worden. Dadurch war derselbe in eine so starke und nachhaltige Bewegung versetzt worden, daß damit seinem ganzen Leben die Richtung gewiesen war. Strindberg veranschaulicht diese Objektivität in den Beziehungen zwischen den Menschen einmal durch folgendes großartige Bild. „Der Wind wühlte unten bei Esthland eine Woge auf, die Woge jagte eine andere und die letzte, die die Bewegung an der schwedischen Küste fortpflanzt, bewegt einen kleinen Kieselstein, der einen Klippenblock stützt. Nach einem Menschenalter werden sich die Folgen zeigen, und der Block wird niederstürzen. Das wird eine neue Unterwühlung der entblößten Klippe zur Folge haben, da sie jetzt ohne Schutz ist" («Am offenen Meer»).

Hier liegt auch der Schlüssel zum Verständnis von Strindbergs eigenartiger Auffassung der Schuld. In der «Entwicklung einer Seele» heißt es: „Ja, so war es in der Gesellschaft, und jetzt merkte er erst, daß die Menschen unschuldige Toren sind, die nichts dafür können, daß sie es sind, und es reute ihn, daß er sie geschlagen, statt sie aufzu-

klären .... Da sie an ihrem Unglück keine Schuld hatten, waren sie im Innern gut, und Bosheit war nicht vorhanden, nur Unwissenheit". Mit Recht weist Leopold von Wiese in seinem feinsinnigen und gehaltvollen Büchlein über „Strindberg; Ein Beitrag zur Soziologie der Geschlechter" (1918, München, Duncker & Humblot) darauf hin, daß Strindberg, im Gegensatz zu Ibsen, nicht soziologisch denke, da er nicht die Verstrickung der Menschen in gesellschaftliche Zusammenhänge, nicht ihre Abhängigkeit von den Gesetzen und allgemeinen Institutionen hervorhebe, um ihre Schuld erklärlich zu machen und sie damit zu entschuldigen. Aber nun ist es doch nicht so einfach der böse Wille des Menschen, der ihn schuldig und damit strafbar werden läßt, wie von Wiese meint (S. 19). Jedenfalls nicht der Wille im subjektiven und psychologischen Sinne. Vielmehr handelt es sich um eine Schuld, sofern von einer solchen zu reden ist, die dem Weltwillen zur Last zu schreiben ist oder besser: um eine Erscheinung, die wir zwar als Schuld bezeichnen, die aber ihre Wurzel in den, über alle subjektive Wertung unendlich erhabenen metaphysischen Gründen des Lebens besitzt.

«Nach Damaskus»: *Der Unbekannte:* „Da steht man vor dem Unabänderlichen! Wir haben eine Seele gemordet, und wir sind Mörder!" — *Die Dame:* „Wer hat die Schuld?" — *Der Unbekannte:* „Der die Schicksale der Menschen so verkehrt lenkt!"

Und darum richtet Strindberg, wo er menschliche Vergehen, Häßlichkeiten, gegenseitige Quälereien, Bedrückungen schildert, auch niemals gegen

den einzelnen eine eigentliche Anklage. Er erhebt überhaupt keine solche. Täte er es, dann könnte sie sich nur gegen jene unheimliche Urmacht wenden, die, gleich den Müttern Fausts, alles Leben in ihrer Gewalt hat. Wie aber kann man sich gegen deren unendliches Sein und Walten mit enger menschlicher Beschwerde auflehnen!

Kommt der Mensch zu Fall, trifft ihn oder einen seinesgleichen ein Unglück, so ist das nicht seine Schuld. Der Mensch fällt „nicht aus eigener Schuld, sondern durch die Gesetze des Lebens" («Die Gotischen Zimmer»). Unter diesen Gesetzen sind aber keineswegs solche persönlicher oder wirtschaftlicher oder politischer oder überhaupt empirischer Art zu verstehen. Denn wie immer es um die Abhängigkeit des Menschen von den allgemeinen Wirkungszusammenhängen der Natur und der Geschichte bestellt sein mag: auf die Herausarbeitung dieser Beziehung ist Strindberg niemals eingestellt; sie fesselt und erregt seine Seele nicht. Sondern es sind jene ewigen Unabänderlichkeiten, die man sich am besten klarmachen kann, wenn man an die Gesetze denkt, von denen die „Sibyllen und Propheten" sprechen, es sind die inneren Schicksalsnotwendigkeiten, nach denen wir „angetreten" (Goethe, Urworte, orphisch). *Der Greis (Direktor Hummel) zum Studenten* (in «Die Gespenstersonate»): „Sie sehen mich als Krüppel; einige sagen, es sei mein eigener Fehler; andere schieben die Schuld auf die Eltern*). Ich möchte glauben, daß

*) Man könnte hier und bei ähnlichen Stellen an eine Ablehnung jener Begründung einer Krankheit oder eines Siech-

es das Leben selbst mit seiner Hinterlist ist; denn weicht man der einen Falle aus, so geht man geradewegs in die andere hinein."

Deshalb scheint Strindberg nichts mehr zu scheuen als die Attitude des Richters. („Wir vermögen nicht über einen Menschen zu urteilen"; «Die Gespenstersonate»). Wohl weisen seine Menschen verschiedenartige seelische und moralische Qualitäten auf. Aber auch soweit sie vom Standpunkt der gewöhnlichen bürgerlichen Moral als schlecht zu bezeichnen wären, dennoch trifft sie keine Verurteilung. Das beruht keineswegs auf irgendeiner Form von Gelassenheit, sondern auf jener — bald noch genauer zu verdeutlichenden — Einsicht in die unumstößliche Notwendigkeit und Gesetzlichkeit alles Seins, des seelischen nicht ausgeschlossen. „Es ist also idiotisch, einen Menschen wegen seiner Gemütsverfassung zu hassen oder ihm daraus einen Vorwurf zu machen" («Die Gotischen Zimmer»). Es ist die geistige Haltung des Naturalisten, des naturwissenschaftlich gerichteten Beobachters des Lebens, die sich hier ausspricht, und die denjenigen so eigentümlich, so fremd und wohl deshalb als — ungerecht berührt, der von der Menschendarstellung und Menschenbewertung der idealistischen Dichtung herkommt, der etwa von Schiller und dessen moralischer und moralistischer Weltauffassung und Weltbewertung aus in die Welt Strindbergs hineintritt.

Von jener Einstellung und Gesamtwürdigung des

tums denken, wie Ibsen eine solche Begründung vollzieht; z. B. Oswald Alwing in den „Gespenstern".

Daseins, die in der Philosophie mit dem „Primat der praktischen Vernunft" (Kant, Fichte) bezeichnet zu werden pflegen, scheint demnach kein Dichter weiter entfernt zu sein als Strindberg. Es sieht so aus, als wage er es nicht, eine solche Auffassung zu vertreten, die den Schwerpunkt und den Sinn des Lebens in das Sittliche verlegt, u. z. darum nicht, weil sich in ihr nicht nur eine platte Einseitigkeit ausprägen würde, sondern auch eine naive Überheblichkeit gegenüber der unergründlichen Fülle und Willkür, mit denen die metaphysische Urgewalt ihr Spiel treibt. Und doch werden wir sehen, daß auch bei Strindberg, ähnlich wie das bei dem andern großen Amoralisten, Friedrich Nietzsche, der Fall ist, das Problem der Sittlichkeit eine gewichtige Bedeutung besitzt, und daß die Lösung, die er findet, keineswegs nur nach der verneinenden oder zweiflerischen Seite ausfällt.

Bezeichnenderweise gewinnt Strindberg Kraft und Entschiedenheit zu einem Urteil in dem Maße, in dem sich die Einseitigkeit der naturalistischen Einstellung mindert und in den künstlerischen Aufbau der Handlung und in die künstlerische Gestaltung der Menschen religiöse, romantische Momente und Züge miteinfließen, wie das dann bei dem älteren Strindberg hervortritt. Trotzdem erhebt er sich nie zu einer eigentlichen und eindeutigen Wertung, die ja in klarer Weise darin zum Ausdruck gelangen könnte, daß er ohne Vorbehalt und Zweifel für seinen Helden die Notwendigkeit einer wurzelhaften Erlösung aufweisen und darstellen würde. Aber niemand gilt ihm in ganz

uneingeschränktem Sinne als erlösungsbedürftig und als erlösungsfähig. Auch nicht der Held in «Nach Damaskus». Ein Wenn, eine Einschränkung bleiben immer. Statt einer festen Erlösungsgewißheit nur eine Erlösungshoffnung. Sie ist das Höchste, bis zu der Strindberg sich erheben konnte. *Der Student* (in «Die Gespenstersonate») zu dem hinscheidenden Fräulein: „Der Befreier kommt! Willkommen, du Bleicher, Milder! — Schlafe, du Schöne, Unglückliche, Unschuldige, ohne Schuld an deinen Leiden, schlafe ohne Träume, und wenn du wieder erwachst . . . . . mögest du begrüßt werden von einer Sonne, die nicht brennt, in einem Heim ohne Staub, von Freuden ohne Schande, von einer Liebe ohne Makel . . . . *(Zu einer Buddha-Statue gewendet)* Du weiser, milder Buddha, der du da sitzest und wartest, daß ein Himmel aus der Erde emporwachsen soll, verleihe uns Geduld in den Prüfungen, Reinheit im Wollen, daß die Hoffnung nicht zu Schanden werde! *(Es säuselt in den Saiten der Harfe, ein weißes Licht füllt das Zimmer.)*“

Denn auf der einen Seite ist es der naturalistische Determinismus, auf der andern der in Strindbergs Seele so tief eingegrabene religiöse Skeptizismus, die es ihm verwehren, seinen Menschen eine wirkliche innere Erlösung und Befreiung, eine uneingeschränkte Überwindung und einen vollen und reinen Aufstieg zu einem geklärten und harmonischen Dasein zu gestatten, wie sie dem alten Faust zuteil werden.

Und aus diesem Grunde erscheinen nicht nur Strindbergs Menschen wie eingemauert, sondern

auch der seelische Zug und Gehalt seiner Dramen und Romane läßt kaum eine Hoffnung und kaum eine Aussicht auf ein Drüben, auf ein neues Reich, auf eine befreite Welt wach werden. Die Stimmung des Weltabschlusses, des Zu-Ende-Seins waltet vor. *Der Unbekannte:* „Ich bin der Zerstörer, der Auflöser, der Weltverbrenner, und wenn alles in Asche liegt, dann werde ich hungernd zwischen den Schutthaufen streifen und mich an dem Gedanken freuen: das habe ich getan, ich habe das letzte Blatt in der Weltgeschichte geschrieben, die damit für abgeschlossen gelten kann" («Nach Damaskus»). — —

Doch so wenig wie von Schuld und Sünde, so wenig kann auch von wirklicher, dauernder, reiner Freude die Rede sein. Alle Menschen sind mit dem Pfahl im Fleisch geboren, und jedesmal wenn sie „die Hand nach einem Vergnügen ausstreckten, stachen sie sich in den Finger, und Satan versetzte ihnen einen Backenstreich." Deshalb wird auch das Lebensglück der Menschen Strindbergs nicht eigentlich getrübt oder zerstört. Denn ein solches Glück existiert im wahren Sinne des Wortes nirgends. Jedem Seienden ist ein Fluch, eine Verneinung, ein Wurm beigesellt; alles krankt unter seiner Relativität, die aber mit seinem Wesen gesetzt, von ihm unabtrennbar ist. *Kersti:* „Ich habe, was ich haben wollte!" *Mats:* „Und wenn man's bekommen hat, ist es nichts!" («Die Kronbraut») — — — *Der Zettelankleber:* „Ich klage jetzt nicht, wo ich einen Senkhamen und einen grünen Fisch-

kasten bekommen habe." *Indras Tochter:* „Und das macht Euch glücklich?" *Der Zettelankleber:* „Ja, so glücklich, so — es war der Traum meiner Jugend, und jetzt ist er erfüllt, ich bin allerdings fünfzig Jahre alt geworden." *Die Tochter:* „Fünfzig Jahre für einen Senkhamen und einen Fischkasten..." *Der Zettelankleber:* „Einen grünen Fischkasten, einen grünen..." — *Die Tochter:* „Was war denn für ein Schaden an dem Hamen? *Der Zettelankleber:* „Schaden? Ja, es war kein eigentlicher Schaden — — aber er war nicht so, wie ich ihn mir gedacht hatte, und darum war die Freude nicht sehr groß..." *Die Tochter:* „Wie hattet Ihr Euch den Hamen gedacht?" *Der Zettelankleber:* „Wie? — Das kann ich nicht sagen..." *Die Tochter:* „Laßt mich's sagen! — Ihr hattet Euch ihn so gedacht, wie er nicht war! Grün sollte er sein, aber nicht das Grün! *Der Zettelankleber:* „Ihr wißt es, Ihr, Frau! Ihr wißt alles...." («Ein Traumspiel», 1. Akt).

Es wird gleich nötig sein, von der eigentümlichen Gestalt zu sprechen, die Strindbergs Pessimismus besitzt. Man könnte bisweilen meinen, er nähere sich darin sehr stark der Lebensauffassung, wie sie dem Buddhismus zugeschrieben wird oder vielmehr, wie sie Schopenhauer — in mißverstandener Weise — diesem nachsagt. Der Inder, der Buddhist klagt nicht eigentlich über das Leben; des Vollendeten Ausspruch: „Das Leben ist Leiden" ist nicht in dem Sinne einer wehmütigen Klage oder eines Vorwurfs oder gar einer Anklage zu nehmen. So meinte es allerdings Schopenhauer.

Buddha und seine Jünger waren von einer solchen Bezichtigung weit entfernt. Ihnen bedeutet jener Ausspruch nur die wertneutrale Bezeichnung und Kennzeichnung eines Tatbestandes, denen keine Spur von Räsonnement beigemischt ist. Eine solche raisonnierende Haltung ist dem wertenden, ist dem kritisch gestimmten Geiste Europas eigen.

Wenn aber Strindberg nun jener buddhistischen Entscheidung nahesteht, wenn er es für lächerlich hält, richten zu wollen, als ob wir es besser zu machen verstünden, so verwickelt sich doch eben seine Entscheidung wieder dadurch, daß er ein Europäer ist und zwar in doppeltem Sinne. Erstens lauert im Hintergrunde seiner Gedanken doch immer die Kritik. Der rationalistische Zug des europäischen Bewußtseins haftet ihm unabstreifbar an. Ferner glaubt er doch irgendwie an eine mögliche Freude des Lebens, er hofft auf eine mögliche Erfüllung seiner Sehnsüchte. Seine Unparteilichkeit ist nie soweit gediehen und kann es auch nicht, um zu einer vollen Resignation und uneingeschränkten inneren Gleichmütigkeit zu führen.

Immer wieder begegnen wir dieser problematischen und antinomischen Seelenlage der Menschen Strindbergs. Eine eindeutige, entschlossene Entscheidung bleibt ihnen verwehrt, weil es gerade der Widerspruch ist, durch dessen Gesetzmäßigkeit das Leben seine wunderliche Entfaltung auswirkt. „Es ist ebenso töricht, das Leben ganz ernst zu nehmen, wie es töricht ist, ihm allen Ernst abzusprechen und es nur von der scherzhaften Seite

zu nehmen." „Und dieselbe Hand, die da kost, sie kratzt auch, die da zum Licht führt, führt auch zum Dunkel, die einem Böses antut, erweist einem auch Liebe." («Nach Damaskus»). Das ganze Leben erscheint, um ein Bild des Dichters anzuwenden, wie ein „Flugsandfeld." Nichts ist unbehindert fruchtbar, nichts auch wieder ganz erstarrt. Die Problematik gehört eben zum Wesen der Dinge. Mit der Schöpfung paart sich der Tod. Und der Schoß, aus dem das Neue hervorquillt, ist zugleich das Grab des Lebens. In jeder Geburt ruht auch eine Auflösung, und jede Auflösung trägt den Keim zu neuem Werden in sich.

Mit großartiger Symbolistik hat Strindberg diesen Gedanken von der Doppelnatur alles Seins in dem Schluß des Romans «Am offenen Meer», der nicht nur eine seiner stärksten, zwingendsten Leistungen bedeutet, sondern in die Reihe der ganz großen Schöpfungen gehört, von denen die Weltliteratur berichtet, dargestellt. Der Held des Romans, Axel Borg, scheidet vom Dasein. Von halbem Wahnsinn umstrickt, fährt er hinaus auf sein geliebtes Meer, ein völlig zermürbter Mann, der nichts mehr will, der nichts sehnlicher begehrt, als von der Qual des Lebens erlöst zu werden, ganz zu verlöschen, der von seiner Fahrt in das unendliche Meer niemals wieder zurückkehren wird, der in dieser Unendlichkeit zerfließt. „Hinaus, dem neuen Weihnachtsstern entgegen, ging die Fahrt, hinaus übers Meer, zur Allmutter, aus deren Schoß der erste Funke des Lebens sich entzündete; zu dem unerschöpflichen Quell der Fruchtbarkeit und der

Liebe, des Lebens Ursprung und des Lebens Feind."

Was in Strindbergs philosophischem Entwurf als Weltwille bezeichnet wird, das erhält in seinen Dramen und Romanen nur andere Namen, wie Schicksal, Werwolf, das Unheimliche usw., während die Sache selber bleibt. In dieser ohnmächtigen Abhängigkeit und in der zerschnürenden Einsicht in dieselbe ist es begründet, daß Strindbergs Menschen, gleich entorganisierten Schemen, in bitterer Müdigkeit und stumpfem Verzicht den Mechanismus des Lebens weiterlaufen lassen; sie wissen, daß sie ihm doch rettungslos verfallen sind. So trotten sie in niederziehender Gleichgültigkeit und Betäubung weiter auf derjenigen Linie, die der Wille in seinem Fahrplan ihnen vorgeschrieben hat. Eine in unserer Zeit überaus merkwürdige, fast atavistisch anmutende Auffassung, die anzeigt, daß in dem Grundgefüge von Strindbergs Kunst Voraussetzungen und Bildungsgesetzlichkeiten miteingebaut sind, die einer bereits fast ganz überwundenen Entwicklungsstufe angehören, daß er seine Menschen nach Prinzipien gestaltet, deren Gültigkeit historisch zu werden beginnt.

Denn während sich heute überall, sowohl in der Metaphysik und in der allgemeinen Lebens- und Weltanschauung, als auch in der Kunst eine dynamisch-organische Überzeugung, eine vitalistische Auffassung durchzusetzen strebt, tritt in Strindbergs Kunst eine Menschengestaltung auf, die auch in ihrer Technik keine dynamistisch-organischen

Mittel anwendet, die ihre Personen nicht aus einem lebendigen Wirkungshintergrund herausarbeitet und sie nicht durch die schöpferischen Strömungen des Lebens speisen läßt. Ein solcher Mangel an Dynamik ist aber nicht nur den Strindbergschen Menschen, sondern nicht minder dem künstlerischen Verfahren eigen, das Strindberg zu ihrer Erzeugung benutzt. Es fehlt seiner Kunst wie seinen Menschen der freie, kraftvolle Schwung, das sichere autonome Beruhen auf sich selber und das willensstarke, eigenmächtige Handeln aus sich selber. An ihrem Ergehen nimmt wahrlich keine Liebe von oben teil; kein Hauch der aus eigenem Willen in und durch Freiheit gezeugten Erlösung umleuchtet die Gestalten. Kein Hauch von dem Geist, aus dem die Philosophie Kants geboren wurde, und auf dem sie beruht, kein Strahl aus Weimars hellen Gefilden, auf denen das Bewußtsein von der Freiheit des Menschen und der Glaube an des Menschen höhere Bestimmung wohnen, kein Atemzug der Welt- und Lebensauffassung, wie sie vom klassischen und spekulativen Idealismus entwickelt worden ist, mindert und mildert die Strenge der Klammern, in die ihr Leben eingespannt ist. Nichts lockert die so grausam fühlbare Kausalität, die der metaphysische Wille allen Geschöpfen auferlegt hat.

Wie verkörpert sich nun in Strindbergs künstlerischen Erlebnissen und Schöpfungen diese grundsätzliche Vorstellung?

Die alltäglichen Vorkommnisse des Lebens, denen wir anderen keine besondere Bedeutung beimessen, sondern die wir aus der gewöhnlichen Gesetzlichkeit

des Daseins ableiten, erhöhen sich zu unheimlichen Mächten, zu Dämonen. „Der Zufall, das Schicksal, die Umstände sind für mich Personen, die ich nicht definieren kann, die ich aber als lebende Wesen kenne." («Die Gotischen Zimmer»).

Man hat Zeichen des Verfolgungswahns darin erblicken wollen, daß Strindberg zu gewissen Zeiten seines Lebens harmlose Begegnungen mit Menschen, daß er das zufällige Finden eines besonders geformten Steines oder Kohlenstückchens, die Zuckungen eines Feuerbrandes in einem Kachelofen und was dergleichen alltägliche Erscheinungen mehr sind, als absichtliche Veranstaltungen einer geheimen, gegen ihn verschworenen Macht oder Gruppe von Gegnern auffaßte. Wie entsetzlich quält er sich mit der Überzeugung, daß ein russischer Maler, Popoffsky, ihm nachstelle und nach dem Leben trachte («Inferno»). Er weiß nicht, weshalb der Maler diese Rachegelüste gegen ihn hege. Ganz gleich, er fürchtet sich in unausdenkbarer Beklemmung vor ihm, jagt von Ort zu Ort, damit jener seine Spur verliere. Vergeblich. Immerfort ereignet sich etwas, das ihm angeblich zeigt, er werde doch noch ein Opfer seines Verfolgers werden. Aber diese Einbildungen sind mehr als bloß psychologisch begründet. In jenem Popoffsky verkörpert sich für die künstlerische Phantasie des Dichters die geheimnisvolle Urmacht, der wir alle ausgeliefert sind, und die immer und unermüdlich hinter uns her ist. Mit tiefstem, fast fassungslosem Grauen steht ihr Strindberg, stehen ihr seine Menschen gegenüber.

Und das ist der Grund, warum nicht einmal das leiseste und zaghafteste Lächeln durch die Kasematten spielt und flüstert, in denen Strindbergs Menschen gefesselt hocken; denn das Lächeln ist der Anfang der Freiheit, ist die erste Regung geistiger Selbständigkeit, geistigen Aufblühens. Wie denn auch umgekehrt das Lachen „einen Entspannungs- und Befreiungsprozess als Vorspiel" (Henry Bergson) voraussetzt.*)

Ja, das Lachen ist sogar etwas Schlechtes, es „ist immer boshaft und wird vom Drolligen, vom Verdrehten, vom Bösen hervorgerufen; darum löst es sich gewöhnlich in tränende Augen auf und hat oft ein Gefühl der Leere im Gefolge, das mit wirklichem Weinen endet, Weinen ohne Ursache" («Die Gotischen Zimmer»). Für das unendlich Befreiende, das im Lachen liegt, und für die Kraft der Freiheit, die die Voraussetzung des Lachens bildet, hat Strindberg kein Organ. Er kann das Lachen unter jenem Gesichtspunkt nicht erfassen und würdigen, der Kant zu einer interessanten und geistvollen Ergänzung einer Bemerkung Voltaires veranlaßte. „Voltaire sagte," heißt es in der Kritik der Urteils-

*) Zu dieser seelischen Starrheit der Menschen Strindbergs paßt — um hier einmal einen biographischen Zug anzuführen — was mir Professor Karl Schleich, ein naher persönlicher Freund des Dichters, mitteilte: Strindberg besaß nicht die mindeste Gabe zum Verständnis und zur Würdigung humorvoller Situationen oder humorvoller Gespräche. Er begriff im eigentlichen Sinn nicht, worin der Scherz einer Bemerkung oder eine humoristische Wendung bestand. Ereignete sich in seiner Gegenwart ein heiteres Vorkommnis, so fragte er die Anwesenden ganz erstaunt, worüber sie eigentlich lachten.

kraft, „der Himmel habe uns zum Gegengewicht gegen die vielen Mühseligkeiten des Lebens zwei Dinge gegeben: die Hoffnung und den Schlaf. Er hätte noch das Lachen dazu rechnen können." Das Lachen ist nach Kant darum ein Ausdruck der Freiheit, weil es ein Spiel mit ästhetischen Ideen darstellt, und es löst das Gefühl der Gesundheit darum aus, weil es ein Vergnügen bereitet, „welches man daran findet, daß man dem Körper auch durch die Seele beikommen und diese zum Arzt von jenem brauchen kann."

Jenen seelisch geknebelten Menschen Strindbergs entsprechen nun genau die Häuser, in denen sie wohnen. Das sind keine freundlichen, hellen Wohnstätten mit Licht und Behagen, sondern Grüfte, in denen oft ein beklemmender Spuk umgeht; es sind Gefängnisse, aber solche, in denen die Menschen, besonders die Ehegatten, einander bewachen. Ungemütlichkeit, Nachlässigkeit, Unlust sind, wie es Strindberg immer wieder ausdrückt, die Formen des Zusammengepferchtseins. Es sind Verliese; kein Sonnenschein, kein Luftzug, kein Lichtstrahl dringt durch die Spalten, denn die Spalten, auch die winzigsten, sind überklebt und verstopft. „Ich kleistere, ich kleistere!" sagt *Christel,* das Dienstmädchen im «Traumspiel»; und mag die Wohnung auch noch so wenig aufgeräumt und instandgesetzt sein, mag „die Gardine wie ein Strick oder ein Lappen sitzen", mögen die Lichter schief in den Leuchtern stecken, sie hat etwas anderes zu tun, als diese Dinge in Ordnung zu bringen und

zu richten, sie hat zu kleistern, zu kleistern. Mag Indras Tochter zu ersticken drohen und nach Luft, nach Luft jammern, jene hat zu kleistern, zu kleistern.

Und wie das Leben als solches in der ganzen Weite seiner Betätigung und Auswirkung gleichsam eingeklammert und eingezwängt ist, so auch das Leben des einzelnen. Wenn man darüber verwundert ist und es vielleicht als unnatürlich empfindet, daß diese Menschen einander nichts Liebes und Freundliches antun können, so bedenke man, wie starr und hart die Seele dieser Menschen ist. Zur Erweisung von Liebe und Freundschaft gehört eine weiche, eine bewegliche, eine teilnehmende Seele. Nur eine solche kann sich zur Unterstützung eines Mitmenschen verstehen und bereit finden. Strindbergs Menschen sehen aber in „jeglicher Hilfe eine Demütigung“ («Die Gespenstersonate»), weil das, was wir als soziales Gefühl bezeichnen, in ihnen nicht lebendig und wirksam sein kann.

Aus seiner Ablehnung des Sozialismus als Gesinnung und wirtschaftlicher oder politischer Einrichtung hat Strindberg kein Hehl gemacht. Er hat in ihm nur eine Modephrase oder einen auf gegenseitige Täuschung berechneten Deckmantel zur Befriedigung des natürlichen Eigennutzes und Ehrgeizes erblickt. Er glaubt nicht an die Möglichkeit einer innerlichen Erziehung der Menschen zum Sozialismus, sei es, daß dieser als Geisteshaltung oder als praktische Lebensform verstanden wird. Das rational gar nicht faßbare und darum

nicht sozialisierbare menschliche Triebleben werde allen sozialen Absichten und Veranstaltungen immer wieder ein Schnippchen schlagen.

Aber die Gemeinschaft mache das menschliche Dasein nicht nur so tief unbehaglich, sie biete nicht nur die Voraussetzung für all die zermürbenden Reibereien, sondern sie sei auch das Hindernis zur Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit. „Nicht der Ruhe wegen suchte der Anachoret die Einsamkeit: wie das zufällig auf die Brache gefallene einsame Weizenkorn sechzig Ähren ansetzen kann, während das auf den Acker gesäete, wo es sich auf gedüngtem Boden unter Millionen drängt, nur zwei gibt — so kann auch die Persönlichkeit, die nach reicherer Entwicklung über die andern hinaus strebt, nur in der Einöde wachsen" («Am offenen Meer»).

Wenn Strindberg aber Sozialismus und Sozialisierung als die schweren Hemmschuhe der Fruchtbarkeit empfindet, so ist es ihm dabei gleichgültig, ob sie wirtschaftlich-historisch bedingte oder subjektiv-psychologisch ableitbare Lebenserscheinungen sind. Ihm erscheinen sie als eines jener listigen Mittel des Weltwillens, der die Menschen in ewiger Gebundenheit zu erhalten bedacht ist. Er gibt von ihnen eine metaphische Deutung, indem sie ihm als Voraussetzungen jener Mechanisierung des Daseins gelten, das im Sozialismus eine bestimmte Form der unabstreifbaren Bindungen, eine bestimmte Form der Unfreiheit erhalten hat. Und diese — metaphysisch verwurzelte — Unfreiheit wird in Strindbergs Romanen und Dramen in einer außer-

ordentlichen Fülle von Charakteren und Lebenslagen verkörpert.

Um jeden Menschen lagert sich eine feste, undurchdringliche Wand; jeder von uns sitzt in einem dicken Turm, von dem andern aufs strengste abgeschieden. So erfährt man eigentlich nie etwas. „Man lebt mit seinen Geschwistern, seinen Eltern, überhaupt mit einem Menschen zwanzig Jahre zusammen, ohne etwas von ihnen zu wissen." Man weiß sogar von denen nichts, die man liebt, oder von denen man geliebt wird. Denn auch die Liebe ist kein spontaner Ausdruck seelischer Eigenmächtigkeit und Freiheit, sondern ein von der Laune des Weltwillens gestifteter Zustand, gleich dem Haß, dem Unfrieden, dem Zank, der Zwietracht, sei es derjenigen in der Ehe oder in der Freundschaft.

Diese seelische Unfreiheit der Menschen Strindbergs bedingt mit Notwendigkeit noch einen anderen Zug ihres Wesens: die fast allen anhaftende seelische Krankheit, angefangen von einfachen Formen geistiger Gestörtheit bis zu den schrecklichsten Äußerungen sittlicher Zerrüttung. Denn wie nur eine freie Seele, die aus eigener Kraft zu leben und zu wirken vermag, gesund sein kann, so kann eine so gebundene und gequälte Seele nur mit allen Gebresten und Schwären behaftet sein. Solche Krankheiten sind die Leiden, die die Menschen einander zufügen; sind die Lügen, die sie sich selber und ihrer Umgebung auftischen, sind die Unwahrhaftigkeiten, auf denen das ganze Leben aufgebaut zu werden pflegt. Und wenn dann die Stunde der Entschleierung schlägt, dann schrumpfen

die Armen in ihr Nichts zusammen. Wenn sie sich in ihrer Nacktheit sehen, dann sehen sie sich in ihrer grenzenlosen Erbärmlichkeit und Heuchelei, und es bleibt ihnen nur der eine Ausweg: der Tod (vgl. das sog. Gespenstersouper in «Die Gespenstersonate»).

Der Eindruck aber, den die Schilderungen der zahllosen Fragwürdigkeiten im Wesen der Menschen und in ihren Beziehungen zueinander auf den Leser oder Hörer ausüben, ist darum so besonders schwer und bedrückend, weil sie im Tone unerbittlicher Feststellungen von Tatsachen ohne richterliches Gebaren oder moralistische Schätzung erfolgen. Es ist, als wolle der Dichter nur immer wieder darlegen: So ist nun einmal das Leben. Seht zu, wie Ihr Euch mit ihm abfindet!

Denn alles Leben ist eingefangen in die zermalmenden Gesetzlichkeiten eines unfaßlichen Tyrannen, der ihm jegliche Bewegung raubt, jedes selbständige Schreiten unterdrückt, der ihm jedes Wachsen aus eigener Kraft unterbindet, der das Leben nicht einmal den leisesten Atemzug tun läßt. Hinter allem empirischen Leben hockt die unheimliche und unendliche Schicksalsmacht des metaphysischen Weltwillens, thront eine Gewalt, deren Macht und Wirken sich aller Berechnung entziehen. Sie spielt mit dem Leben mit der vollendeten Geste der romantischen Ironie und arbeitet dabei wie ein kaltblütiger Rechner; sie leitet die Wellen und Bewegungen der geschichtlichen Wirklichkeit so ruhig, so unpersönlich, wie der Chemiker die Kräfte einer

chemischen Verbindung oder der Mechaniker die Kräfte und Umläufe einer Maschine.

Diese vollendete Überlegenheit der metaphysischen Grundkraft, in deren Walten und Entschlüsse keine menschliche Einsicht hineinzublicken vermag, macht es nun folgerichtig auch unmöglich, von seiten des Menschen aus irgend etwas vorherzusehen oder gar vorauszuberechnen. Vor aller Zukunft hängt ein dichter Vorhang. Wenn man es als einen Mangel empfindet, daß Strindberg nirgends zu Ausblicken in das, was kommen wird, sich erhebt, wenn ihm, d. h. seiner Kunst, nichts ferner ist als die Geste der Prophezeiung, so hat jener Verzicht in der Überzeugung der unbedingten Wertlosigkeit solcher Vorherverkündigungen seine Begründung. Die Anerkennung und Betonung des Fatalismus, die in jener Kunst einen so breiten Spielraum einnehmen, sind nicht aus einer Stimmung oder aus einem Einfall des Dichters abzuleiten; sie haben in seiner Weltanschauung ihre Wurzel. Und dieser Unmöglichkeit und Unsinnigkeit einer irgendwie haltbaren, in sich begründeten und in sich zu rechtfertigenden Vorhersage ist in den Dramen und Epen Strindbergs wiederholt Ausdruck gegeben worden. Es kommt eben immer alles anders, als Menschenwitz und Menschenkraft annehmen. Ich setze eine größere Stelle hier im Zusammenhang her. Sie stammt aus dem Roman: «Die Gotischen Zimmer.» „Gustav Borg war nämlich um die Mitte des Jahrhunderts geboren, und er hatte bis 1890 von den liberalen Ideen der 40er Jahre gelebt; das waren: Konstitutionelle Monarchie (oder am

liebsten Republik), Religionsfreiheit, allgemeines Stimmrecht, Frauenemanzipation, Volksschulen, Russenhaß und dergleichen. Er hatte die Repräsentationsveränderung von 1866 mitgemacht und geglaubt, das Tausendjährige Reich sei gekommen. Aber es kam nicht. Was man geglaubt hatte, ausrechnen zu können, erwies sich als falsch berechnet. Bei den Neuwahlen 1867 zeigte sich nämlich folgendes bizarre Ergebnis: der Adel, der früher ein Viertel der Repräsentation ausgemacht, hatte *gewonnen* und machte jetzt ein Drittel aus, trotzdem das Ritterhaus gestürzt war. . . ."

Wenn die Welt aber diesen durchaus fatalistischen Charakter trägt, dann müssen Leben und Menschen auch in der entsprechenden Weise betrachtet und dargestellt werden. Dann ist der Mechanismus nicht bloß das Prinzip des Stiles und der künstlerischen Behandlung, sondern er ist auch das Seinsprinzip der geschilderten Menschen. Denn erscheinen die Menschen bei Strindberg nicht wie etwas Unorganisches, wie etwas, dem der „élan vital" gänzlich fehlt? Auch da, wo die sinnlichen und geschlechtlichen Leidenschaften glühen, haben diese Leidenschaften fast niemals einen eigentlich organischen, einen eigentlich spontanen Charakter, als schüfe sie der Mensch, als erwüchsen sie mit innerer Notwendigkeit aus seiner Natur, als entstammten sie seiner natürlichen Erregbarkeit. Sie brodeln und wallen in ihm wie der Dampf in einer Dampfmaschine, wie etwas Hinzugetanes, Hinzu-

gekommenes, das sich nun auch mit rein mechanischer Gewalt durchsetzt und auswirkt.

Der Fischmeister Axel Borg in dem Roman «Am offenen Meer» glaubt, in einem Verhältnis, in das er zu einer jungen Dame getreten ist, ganz frei und willensmächtig zu sein. Und nun zeigt Strindberg in wundervoll feiner und eindringlicher Weise, wie haltlos dieser Glaube ist, wie sich auch um den scheinbar unabhängigsten und einsamsten Menschen unzerreißbare Fäden schlingen. „Axel Borg ging nach dem Hafen hinunter, um das Boot zu rüsten. Unterwegs begann er, die Schritte zu verlangsamen, als gehe er einen Abhang hinunter, wo die Schwere schneller schob, als er wollte. Es widerstrebte ihm, daß er so rasch, ehe er sich noch hatte besinnen können, durch eine äußere Kraft in Bewegung gesetzt wurde. Er wollte Widerstand leisten, ohne es zu können. Aber es war zu spät . . . . Er hatte Lust, Widerstand zu leisten gegen diese weiche Kraft, die ihn dahin führte, wohin er nicht wollte." Der von dem Dichter so oft und in den verschiedensten Fassungen ausgesprochene Gedanke von der allseitigen seelischen Gebundenheit der Menschen bildet einen notwendigen und organischen Bestandteil seiner Kunst. Immer wieder weist er auf alle möglichen Gefühle, Lebenslagen, geistige oder materielle Umstände hin, die „ihre Klauen in seine Seele schlagen," „die sich gleich Spinnweben auf sein Gesicht legen, seidenweich, schleimig, unsichtbar, und die nicht entfernt werden konnten."

Mit der Seele und dem eigenen inneren Leben

muß der Verfassung, die die Kunst Strindbergs aufweist, auch der Charakter des Einheitlich-Organischen fehlen, des Kreisens um einen lebendigbewegenden Mittelpunkt, von dem aus alle Probleme, Handlungen, Entscheidungen ausstrahlen, und auf den sie von sich aus zurückführen. Die Architektonik jener Kunst wird nicht von einem Bauprinzip getragen, das seine Wirksamkeit aus sich und durch sich ausübt. Sie baut sich vielmehr in ruckweisen Entladungen auf, von denen jede einzelne Entladung nicht in einem inneren organischen Verhältnis zu der anderen ruht, sondern die wie ein Einzelblock, äußerlich gesehen, oft zusammenhanglos neben einem andern lagert. —

Diese Bemerkungen wollen keinerlei Verurteilung aussprechen, sie wollen nur eine Tatsache und einen tatsächlichen Eindruck feststellen. Um sich diese mechanische Art von Strindbergs Menschen, diese statische Wesensart und Gebahrung deutlich zu machen, denke man nur an Shakespeares Welt oder an die Menschen in Goethes Jugenddramen und im Faust. Hier quillt alles, was in ihnen an Wollungen, Gefühlen, Vorstellungen lebt, unmittelbar aus der Beweglichkeit ihres Wesens; hier ist alles Schöpfung, hier setzt sich alles um in Bewegung und Strömung; mit einem Wort: hier lebt, hier atmet, hier pulsiert alles. Shakespeare, Goethe, sie sehen alles mit dem Auge des Lebens, und sie sehen es deshalb als etwas Organisches.

Bei Strindberg dagegen ist das Fließende gleichsam geronnen, das Lebendig-Bewegliche starr geworden; er verfestigt die Abläufe der Wirklichkeit,

er erfaßt die Handlungen als feste Sachverhalte und Bestände; er entorganisiert, er mechanisiert. Und so erscheinen die Menschen wie unorganische Gebilde, wie bloß daseiende Naturfakta, wie kristallisiert, ohne Entwicklung, ohne Fluß, ohne Strömung, so daß über sie nun auch weiter nichts zu sagen ist, als daß sie sind. In diesem Sinne heißt es einmal in dem Roman: «Das Rote Zimmer»: „Wie du weißt, betrachte ich die Menschen mit den Blicken der absoluten Gleichgültigkeit; ich nehme sie als geologische Präparate, als Mineralien; einige kristallisieren in diesem System, andere in jenem; warum sie das tun, ja, das hängt von Gesetzen oder Umständen ab, denen gegenüber wir uns gleichgültig verhalten sollen; ich weine nicht über den Kalkspat, weil er nicht so hart ist wie der Bergkristall." Man glaubt, hier einen Schüler Spinozas zu hören, nur daß die von Strindberg erbaute Welt nicht nur mit den Mitteln des dogmatischen Naturalismus und Rationalismus errichtet ist, sondern jene mystisch-romantische Wesenszüge besitzt, die in dem Bilde Spinozas fehlen, trotz dem „amor Dei" (denn dieser amor Dei ist doch eben ein amor intellectualis).

Und diese statische Wesensart wird nun bis ins Einzelne geschildert. Von klein auf, von seinem ersten Schrei an, wird der Mensch mechanisiert, gewinnt das Mechanistische über ihn Macht und Herrschaft, besonders seit dem 19. Jahrhundert. Die Kinder werden mit der Flasche aufgezogen, und so werden sie von jung an zur Krittelei, Schlaflosigkeit, Krankheit gebracht. „Chemikalien,

kohlensaures Natron, Milchzucker, sterilisierte Kuhmilch, das war die Fütterung. Eine sterile Flüssigkeit, deren Lebenskraft getötet war, sollte die Muttermilch ersetzen! Die erzeugte auch sterile Menschen, die keinen neuen Gedanken zum Wachsen bringen konnten; Epigonen, Automaten, die auf die Fragen der Menschheit gedruckte Antworten abgaben, auf kleine Papierfetzen gedruckte Antworten." («Die Gotischen Zimmer»). Schließlich: Die ganze Welt eine einzige medico-mechanische Anstalt, eine riesige Zwangsanstalt. So ist es kein Zeichen von Sucht nach Absonderlichkeiten, sondern ein Ausdruck des künstlerischen Bedürfnisses, für bestimmte Vorstellungen ein möglichst eindrucksvolles Symbol zu finden, wenn uns Strindbergs Romane oder Dramen nicht selten in derlei Anstalten führen.

Widersprechen aber dieser Deutung nicht jene Menschen Strindbergs, die, wie die Dame oder die Mutter in „Nach Damaskus", eine Aufgabe haben oder zu haben glauben? Erwächst nicht eine Mission und der Glaube an eine solche aus der Überzeugung von der Wahrheit und Wirksamkeit der Freiheit? Ruht die Stellung einer Aufgabe nicht auf eigenem Entschluß? Stammt sie nicht aus der schöpferischen Kraft der eigenen Seele? Oder aus der eines anderen Menschen? Ja, so kann es an sich sein. Aber bei Strindberg ist es nicht so. Hier überfällt der Glaube an die Aufgabe und Mission die Seele von außen; hier zwingt eine fremde Macht den Menschen zu seiner Bestimmung; hier ist der Mensch nicht Subjekt,

sondern Gegenstand, Objekt der Aufgabe und Mission. Er trägt sie, wie man eine Last trägt, die einem aufgebürdet ist, wie ein Sklave eine Bürde schleppt, nicht wie ein aus eigener Schöpfung und Wahl, wie ein aus eigenem Willen und eigenem Bekenntnis hervorgebrochenes, organisch entwickeltes Gut und Ziel. Sie ist kein Produkt des eigenen Ichs, der eigenen Persönlichkeit; sie vermag es im tiefsten Grunde nicht zu sein, weil der Mensch ja eigentlich kein Ich ist und keines hat, weil ihm der Wertcharakter der Persönlichkeit fehlt.

Von dieser erstarrten, gebundenen Art machen auch jene Menschen keine Ausnahme, die sich in dem Zustand tiefer Erregtheit und heftiger, seelischer Gespanntheit zu befinden scheinen, und die wie Exaltierte anmuten. Der Eindruck macht sich doch ganz stark geltend, daß diese Erregtheit keine organische, keine eigentlich dynamische, aus der Wesensverfassung der betreffenden Figur mit Notwendigkeit hervorkochende Leidenschaft ist. Es ist mechanisierter Affekt, der sie erfüllt und treibt. Sie scheinen, gegen diesen Zwang, gegen diese Beklemmung anzukämpfen. Vergeblich. Und uns selber, die wir ihr Ergehen verfolgen, legt es sich wie Einschnürung um die Brust. Man möchte aufschreien, um Befreiung von dem Alpdruck rufen und kann es doch nicht.

Und so ergeht es nun Strindbergs Figuren selber. Hier stehen wir vor der äußersten Qual, der sie verfallen sind, und die wir mit ihnen erleiden. Denn im gespanntesten Gegensatz zu der

mechanistischen Vergewaltigung des Lebens ringt in ihnen ein Drang zur Freiheit, möchten sie sich der Krallen, von denen sie gepackt sind, entledigen, wehren sie sich vor der endgültigen Erstickung. Ebenso furchtbar wie dieser aussichtslose Kampf ist die Empfindung, die in dem Leser oder Zuschauer dabei ausgelöst wird. Und daß diese Empfindung in so entsetzlicher Stärke in uns wach wird, ist kein kleiner Beweis für die dichterische Kraft Strindbergs.

Aber natürlich ist er auf die Erzeugung dieser Stimmung keineswegs bewußt ausgegangen. Wie denn bei Strindberg nichts bewußt gemacht, nichts mit banaler Absichtlichkeit geschaffen ist. Nicht nur, daß er diesen Kampf des erlöschenden Lebens gegen die starren und erstarrenden Gesetzlichkeiten und Zwangsmäßigkeiten mit aller Bitterkeit in sich durchlebt hat, so mußte er ihn auch darum gestalten und in dem Wesen seiner Menschen veranschaulichen, weil sich in ihm wieder eine Paradoxie, ein Spannungsverhältnis von besonderer Natur und Wucht auftut. Immer wieder zeigt es sich, daß die Problematik in unverkennbarer Weise die entscheidende Bildungsgesetzlichkeit für seine Kunst bedeutet, daß sie deren Gestaltungsprinzip darstellt.

Was sich aber in jenem Spannungsverhältnis ausprägt, das ist nichts anderes als die ewige Antinomie zwischen Gesetz und Leben, Bindung und Erleben, zuhöchst die zwischen Form oder System und Inhalt. Der klassischen und klassizistischen Kunst ist es vergönnt gewesen, und darin besteht ihre Eigenart, diese Spannung zu

überbrücken, durch die Schaffung eines besonderen Stils hier eine Einheit, einen Zusammenklang zu finden. Ob dieser Stil als Funktion einer besonderen und besonders glücklichen Geistigkeit oder als Niederschlag und Ausdruck einer allgemeinen Kulturbewegung und Zeitstimmung aufzufassen ist, ganz gleich: in ihm ist die Versöhnung des Gegensatzes von strenger Bewahrung der Form mit aller Beweglichkeit und Freiheit des Inhalts gewonnen. Denn der klassische Stil bedeutet nicht etwa die Aufsaugung des Inhaltes durch die Form, die Aufopferung desselben zugunsten der letzteren. Wäre das der Fall, so wäre das Ergebnis eine leere Form bei vollem Verlust des Inhaltes. Ein solches Überwuchern des Formalen kennzeichnet das klassizistische Epigonentum, den Eklektizismus. Der sieht und schätzt an der klassischen Kunst in erster Reihe nur die schöne Linie, die Glätte und Klarheit der Form und verlegt deshalb nur auf diese allen Nachdruck. Deshalb steckt in jedem Epigonentum ein gut Teil Rationalismus, eine starke Dosis von aufklärerischem Wesen. Daher das Mechanische, das ihm eigen ist, und das mit seinem Rationalismus so gut zusammenstimmt. In ihm ist die Antinomie von Form und Inhalt so stark zugunsten der ersteren gelöst, daß wohl äußerlich das Ergebnis der Harmonie entsteht, aber auch nur äußerlich. Denn der Gewinn geht auf Kosten des einen Faktors, des Inhalts, dessen volle Berücksichtigung aber für das Zustandekommen eines wahrhaften Ausgleichs und Wohlklangs unerläßlich ist.

Das gleiche Bild bietet sich in der Entwicklung

der Wissenschaft und Philosophie seit der Zeit des Zurücktretens der großen idealistischen Systeme und der synthetischen Forschung, also etwa seit 1830. Auch hier ein starkes Vordringen der formalistisch-rationalistischen Betrachtungsweise, ein Überwiegen des Mechanismus. Der Grund dafür liegt in der zunehmenden Geltung der Naturwissenschaften, deren Verfahren auf fast alle Gebiete übergreift und auf ihnen zu herrschender Bedeutung gelangt. Wie sehr die geistige Arbeit der Jahrzehnte nach Goethes, Hegels, Schleiermachers Tode von mechanistisch-naturalistischen Gesichtspunkten getragen war, mit welcher Stärke sich dieser formalistische Rationalismus durchsetzte und zur Anerkennung brachte, das beginnen wir erst jetzt mit dem Eintritt in eine neue Phase der Entwicklung zu durchschauen. Das bezeichnendste, eigentümlichste Beispiel dafür gewährt die außerordentliche Krisis, in der sich die Psychologie der Gegenwart befindet. Jahrzehntelang galt es — und gilt in allerdings bescheidener gewordenem Umfange noch heute — als ausgemacht, daß auch für die Erforschung des seelischen Lebens keine andere als die naturwissenschaftliche Betrachtungsweise zur Anwendung kommen dürfe. In merkwürdiger, nur durch die einseitige naturalistisch-formalistische Schulung verständlichen Verkennung des höchstverschlungenen und problematischen Gefüges jenes Lebens glaubte man, ihm mit den paar simpeln Einstellungen und Formulierungen gerecht werden zu können, die durch die mechanistische Auffassung nahegelegt waren.

Ähnlich in der Kunstgestaltung Strindbergs. Auch hier drängt sich — wissenschaftlich, logisch gesprochen — in methodischer Beziehung ein eigentümlicher Formalismus auf. Zwar sucht das Leben, sich ihm gegenüber zu behaupten, es müht sich darum, seine Geltung zu wahren. Aber es bleibt und erhält sich nur so, indem es eigentlich fortwährend stirbt, vergewaltigt, formalisiert wird. Es huscht hervor, hier und da, mehr oder minder zaghaft — ich meine, nicht nur in dem Wesen und der Betätigung der Menschen Strindbergs, sondern auch in der ganzen Art ihrer gesetzlichen, künstlerischen Formung und Bildung — um stets sofort und so stark mechanisiert, so sehr entlebendigt zu werden, daß sich der Eindruck seiner vollen Preisgabe ergibt. Wie über den Menschen eine ihnen feindliche Macht waltet, die ihnen jede Möglichkeit einer freien Regung, jede Aussicht auf Selbständigkeit abschneidet, so auch in der Methode und Gesetzlichkeit, nach denen diese Menschen ihre künstlerische Gestaltung erfahren. Sie werden — wenn der Ausdruck gestattet ist — gleichsam ins Physikalische erhoben, ihr Handeln wird zu einem Vorgang, ihr Leben und Erleben zu einem Zustand gemacht, wie solche von der mechanistischen Naturwissenschaft dargestellt und beschrieben zu werden pflegen. Auch da, wo Weiches, Inniges, Gefühlbetontes über ihre Lippen kommt, klingen die Worte hart, wie Formeln, wie denn überhaupt in den Werken Strindbergs fast überall eine harte, kalte, fröstelnd machende Luft weht. Ganz romantische Erlebnisse und Handlungen, ganz romantisch

geartete oder gemeinte Persönlichkeiten werden, im beklemmenden Widerspruch zu ihrer Wesensart und Gesinnung, in einen rationalistischen Mantel gehüllt. Die Wendung zur ausgesprochen organischen Natur- und Weltauffassung ist noch nicht eingetreten. Denn wie diese Auffassung so ist auch die mechanistisch-anorganische, die für weite Strecken des Geisteslebens im 19. Jahrhundert maßgebend war, eine allgemeine Methode, d. h. ein umfassendes Stilprinzip, eine, in den mannigfachsten Richtungen und Absichten angewendete Konstruktionsform, die sowohl für den Aufbau eines Kunstwerks, als auch für die Durchführung einer wissenschaftlichen Untersuchung oder eines philosophischen Systems im Gebrauch war.

Und der eigentliche Sinn und Rechtsgrund für jene energisch, oft leidenschaftlich geforderten und vorgenommenen Reformbemühungen, die sich gegenwärtig über die Mehrzahl der Kulturgebiete ergießen — über das Gebiet der Kunst ebenso wie über das der Wissenschaft und Philosophie, der Rechtsgestaltung, der Erziehung, der Wirtschaft, der politischen und staatlichen Einrichtungen — ruht in der Abwehr jenes doktrinären Formalismus, dem man als Hauptfehler und Hauptschuld eine Beengung der Fülle und Freiheit des Lebens, eine Beeinträchtigung des schöpferischen Auswirkens desselben nachsagt. Eine außerordentliche Kritik der geschichtlichen Formen hat eingesetzt, deren Größe und Tragweite in tausend Ausbrüchen offenkundig wird, nicht nur in solchen politischer oder wirtschaftlicher Natur, und die alle

Anerkennungen, deren sich die bestimmenden Gesetze und Sicherungen der geschichtlichen Wirklichkeit erfreuten, vor dem Richterstuhl des Lebens nachprüft.

Es ist begreiflich, daß eine solche Wandlung in der Gesinnung und in der methodischen Einstellung, die von einer mehr statisch-konservativen Geisteshaltung zu einem entschiedenen dynamischen Evolutionismus hindrängt, nicht ohne Übertreibungen und Ungerechtigkeiten verläuft. Denn eines allerdings wird durch jenes mechanistische Gestaltungsverfahren erreicht: Das ist die Gewinnung einer ausgesprochenen Gegenständlichkeit und Sachlichkeit, einer typischen Unpersönlichkeit. Wieder ist auch in dieser Beziehung Strindbergs Kunst von charakteristischer Bedeutung. Es sind doch Menschenschicksale, die sie behandelt. Und dabei bleibt sie merkwürdig frei von individuell-intimer Gestaltung, frei von jenem Reiz des Unmittelbaren und Unmittelbar-Berührten, das den Menschen Shakespeares und Goethes eignet. Da stehen Strindbergs Menschen, da leiden sie ein Schicksal; aber sie selbst sind es nicht eigentlich, in denen und durch die sich dieses Schicksal begibt; sie sind nur die zufälligen, subjektiven Träger und Gefäße einer über- oder unpersönlichen Einwirkung. Es ist ein Fremdes, das da leidet, das da aus ihnen spricht. Sie selber sind Typen, Exponenten für die Macht eines Allgemeinen, dessen Wille geschieht, „ohne welchen nichts geschieht" («Die Kronbraut»). Deshalb tragen bezeichnenderweise Strindbergs Personen so oft keine eigenen Namen; denn solche

Namen wirken immer in individualisierender Richtung.

Es sind aber keine bestimmt faßbaren, in konkrete Formen gefügte Individuen, deren Wesen sich in den lebendigen Rhythmen immertätigen Werdens frei ergießt. Es sind die allgemeinen Vertreter einer Laune des Weltwillens, der durch sie sich äußert, wie man sich eines Sprachrohrs bedient. Und erzeugt wird dieses Ergebnis, nämlich diese Unpersönlichkeit, die allerdings eine ganz andere, weil ganz anders begründete und entwickelte ist als die durch die idealisierende Typik gewonnene Unpersönlichkeit der klassischen Kunst, erzeugt wird sie durch die mechanisierende Gestaltung. Auch hier treffen wir auf eine Objektivität, die — diese Wiederholung sei gestattet — eine von derjenigen der antiken Kunst durchaus abweichende ist.

Zusammengefaßt: Strindberg gestaltet nicht nach individualisierenden Gesichtspunkten, weder nach solchen impressionistischer noch expressionistischer Art. Er verlegt nicht Gefühle, Stimmungen in seine Personen, um sie zum Leben zu bringen, noch offenbart er solche in ihnen. Er gibt objektive Schicksale in der Form mechanischer Gesetzlichkeit. Und da diese Form oder Formung eines der wesentlichen Hilfsmittel zur Erzeugung einer bestimmten Objektivität ist, so kann man auch sagen: Er gibt objektive Schicksale in objektiver oder objektivierender Form. Damit ist jener äußerste Gegensatz bezeichnet, in dem seine Kunst, ihrer ästhetischen Gesetzlichkeit nach, zu aller Romantik steht,

die immer psychologisch, d. h. subjektivierend und subjektivistisch verfährt.

Diese mechanistische Gesetzmäßigkeit in dem inneren ästhetischen Aufbau bedingt es mit Notwendigkeit, daß von einer tieferen seelischen Entwicklung bei den sogenannten handelnden Personen nicht die Rede sein kann. „Die Zeiten verändern sich, aber wir bleiben uns gleich“, heißt es in dem Roman: «Die Gotischen Zimmer». Nur freie Menschen, frei im tiefsten metaphysischen Verstande, der sich auf die Fähigkeit zur Selbstbestimmung bezieht, verändern, entwickeln sich, wachsen, erzeugen in sich Erlebnisse und Schicksale, die ihrem äußeren Ergehen irgendwie einen inneren Antrieb, eine organisch begründete, sinnvolle Richtung geben. Von dieser Freiheit findet sich in der Menschendarstellung Strindbergs keine Spur.

Eine solche seelische Entwicklung würde in den Handlungen der Menschen zum Ausdruck kommen. Nun aber handeln ja, wie schon hervorgehoben wurde, Strindbergs Menschen nicht in jenem Sinne, den wir mit dem Begriff der Handlung zu verbinden pflegen. Es ist hier keine Dynamik als Motiv und Antrieb des Aufbaus wirksam. Strindbergs Kunst ist das vielleicht größte Beispiel einer reinen, starken ästhetischen Statik. Was in der künstlerischen Struktur an lebendigen Kräften wirksam zu werden sucht, wird durch diese Statik in seiner Lebendigkeit sofort unterdrückt, seiner Spontaneität beraubt.

Wir gebrauchen hier den Begriff der Statik in seinem strengen, wissenschaftlichen Sinne, d. h. in dem Sinne, in dem in der mathematischen Naturwissenschaft, in der Mechanik, von Statik im Gegensatz zur Dynamik gesprochen wird. Man pflegt allerdings bei ästhetischen Betrachtungen den Ausdruck Statik in einem besonderen Sinne zu gebrauchen, indem man z. B. die Kunst der klassichen Antike als statisch, etwa im Unterschied zur Gotik, bezeichnet. Man meint damit eine Kunst, die durch die Strenge und Klarheit ihrer Form den Eindruck der Ruhe, des Festen, des Zuständlichen, der seelischen und formalen Ausgeglichenheit, der „edlen Einfalt und stillen Größe" (Winckelmann) erweckt. In gewissem Sinne ist aber jede Kunst, besonders die bildende, „statisch", indem durch die Bildungsgesetzlichkeit der Kunst dem Leben eine Bannung, eine Fixierung zuteil wird. Wenn aber in dem Zusammenhang unserer Untersuchung jener Begriff verwendet wird, so geschieht das, um die mechanische Unbeweglichkeit und Unfreiheit zu verdeutlichen, die für Strindbergs Kunst zum mindesten in einer grundlegenden Beziehung charakteristisch ist.

Der Verlauf der Geschehnisse zeigt somit bei ihm eine Art von mathematischem Gepräge, eine Art von linearer Gesetzlichkeit. Handlung folgt nicht organisch aus Handlung, Schicksal nicht mit innerer, freier Notwendigkeit aus Schicksal. Stark ausgedrückt könnte man von einem seelenlosen Ablauf, von einem anorganischen Zusammenhang sprechen. Wie Punkt neben Punkt in einer Linie,

so steht bei Strindberg Bild neben Bild, Wort neben Wort, Gebärde neben Gebärde, Ereignis neben Ereignis. Nicht in Willkür oder Ungebundenheit. Vielmehr beherrscht von einer formalen Strenge, die jeden Sprung und Bruch ebenso scharf ausschaltet wie die organisch-seelenhafte, wie die dynamisch-teleologische Gesetzmäßigkeit, die in der idealistischen Kunst waltet.

Wenn nun auf Grund der geschilderten ästhetischen Bildungsgesetzlichkeit keine wahrhafte Entwicklung stattfinden kann, weder in der Seele der dargestellten Menschen, noch in dem Gang der Handlung, noch in dem ästhetisch-formalen Aufbau des Kunstwerkes, dann wird das eigentümliche Fehlen eines eindeutigen dramatischen Höhe- und Wendepunktes begreiflich. Die Peripetie ist überall, ist in jedem Wort, in jeder Geste, in jeder Szene vorhanden. Das aber ist gleichbedeutend mit ihrer vollen Abwesenheit. Immerfort droht der Einbruch der Katastrophe, vor jedem Atemzug, vor jeder Bemerkung. Diese in ihrer Form so mathematisch-mechanistisch durchgeführte Kunst ist zwar überall mit einem Übermaß an Energie, an Explosivstoff geladen. Aber eine bestimmte, umgrenzte Entladung, die den Umschwung herbeiführte, erfolgt nirgends. Es kommt natürlich vor, daß die Menschen einmal heftiger aufeinanderprallen, daß eine Aussprache zu besonderer Schärfe anschwillt, die Bekenntnisse offener und entscheidungsmäßiger lauten. Das alles hat jedoch nicht die Bedeutung einer in sich geschlossenen Wendung, das alles führt nicht zu einer

Minderung oder Steigerung der dramatischen Entwicklung, zu einem Abebben oder Anschwellen der dramatischen Spannung. Vielmehr: das Spiel geht mit derselben determinierten Linearheit weiter. Die Qualen werden nicht kleiner oder größer; sie äußern sich wohl einmal stärker, aber dieses Sich-Äußern verhilft weder zu einer Entlastung und Beruhigung noch zu einer noch heftigeren Reibung und Reizung.

Strindbergs Dramatik und Epik kennen das nicht, was man im allgemeinen als Schürzung oder Entwirrung des dramatischen Knotens bezeichnet. Wenn im «Vater» die Frau ihren Mann durch die Bemerkung in die tiefste Erregung versetzt, daß der Ehegatte doch nie ganz sicher sein könne, ob die Kinder, die er sein Eigen nennt, und als deren natürlichen Vater, weil Erzeuger, er sich betrachte, nun auch wirklich seine Kinder seien, wenn sie ihm diese Bemerkung in bösartigstem Hohn entgegenruft und ihn so zu förmlicher Raserei aufpeitscht, so bedingt diese Szene nicht eigentlich den Ausbruch der Katastrophe; sie bildet nicht den dramatischen Höhepunkt. Denn in ihr enthüllt sich nur eine Seite in der abgrundtiefen Fremdheit zwischen Mensch und Mensch; es tut sich jedoch nicht ein unvorhergesehener Spalt auf, es wird dadurch keine neue Situation von innerer seelischer Natur geschaffen. Denn die Qual in jenem ehelichen Verhältnis ist auch vorher nicht allein schon vorhanden, sondern Mann und Frau bereits deutlich bewußt. Keine Szene oder Begebenheit verdient bei Strindberg für die Technik

des dramatischen Aufbaus einen bestimmt akzentuierten und bestimmt faßbaren Vorzug vor einer andern.

Diesem statischen Charakter der Kunst Strindbergs ist es nun ganz gemäß, daß sie für die Zwecke der Darstellung ihrer Menschen und der Lebenslagen derselben niemals mit dem Moment der Zeit arbeitet. Es ist ein Zeichen der Folgerichtigkeit, daß sie m. a. W. nie entwicklungsgeschichtlich verfährt. Natürlich hat der Held, wenn der Roman oder das Drama anhebt, bereits einen Erlebniskreis zurückgelegt und bestimmte Lebenserfahrungen gemacht. Aber es wird nie nötig, auf dieselben zurückzugreifen oder hinzuweisen, um Stimmungen, Wünsche, Entscheidungen verständlich zu machen oder zu begründen, die in dem Drama oder Roman begegnen. Ein Vorleben in diesem Sinne kennt Strindbergs Kunst nicht, die aus diesem Grunde auch nie einer Exposition benötigt. Um ihre Eigenart in dieser Richtung zu verdeutlichen, bedarf es nur eines Hinweises auf die ihr wesensfremde Kunst Ibens.*)

*) Auch dem persönlichen Leben Strindbergs soll, worauf er selber aufmerksam macht, und was in unserer Betrachtung nicht übergangen sein mag, eine eigentlich organische Entwicklung fremd gewesen sein. Ob diese Behauptung zutrifft, ist eine Frage für sich. Jedenfalls hat Strindberg die unbedingte Überzeugung besessen, daß die einzelnen Stufen seines Lebens und die einzelnen Werke nicht in einer entwicklungsgeschichtlich bedingten Form auseinander hervorgewachsen seien. In der «Entwicklung einer Seele» schreibt er in dem Vorwort, das im Oktober 1909 verfaßt ist, jenes Buch und die in ihm dargestellte Epoche des Lebens sei im Jahre 1886

Was Strindberg durch die Ausschaltung des zeitlichen Moments erreicht, das ist der Charakter einer außerordentlichen Gegenständlichkeit. Wir stoßen hier von der Grundlage einer neuen Betrachtung auf denselben Charakter, von dem bereits weiter oben die Rede gewesen war, und den wir als einen anorganischen bezeichneten. Keineswegs natürlich im Sinne der Wertung oder gar der Verurteilung. Sondern es handelt sich einfach darum, die Wesensart der Strindbergschen Kunst in objektiver Untersuchung zu erfassen. Nun aber sei eine mit dieser Kunst und der ihr zur Voraussetzung dienenden Lebensanschauung verbundene eigentümliche Erscheinung hervorgehoben, die nicht etwa Folge, sondern Merkmal dieser Anschauung ist.

Mit jener Entorganisierung der menschlichen Natur ist nämlich der höchste Grad und die äußerste

abgeschlossen: „Die Persönlichkeit des Verfassers ist mir ebenso fremd geworden, wie sie dem Leser fremd ist — und unsympathisch. Da sie nicht mehr existiert, fühle ich keine Gemeinschaft mit ihr, und da ich sie selber getötet habe (1897), glaube ich, das Recht zu besitzen, diese Vergangenheit als gesühnt und als ausgestrichen aus Dem Großen Buch zu betrachten." Jener Hinweis auf die „Tötung" bezieht sich wahrscheinlich auf die „Große Krisis", in die Strindberg mit fünfzig Jahren eintrat, die durch die Werke «Inferno», «Legenden», «Nach Damaskus», «Advent» bezeichnet ist, und die er selber charakterisiert als „Revolutionen im Seelenleben, Wüstenwanderung, Verödung, Svedenborgs Höllen und Himmel". Diese Revolutionen — also nicht Evolutionen — hängen nach Strindbergs Angaben nicht von irgendwelchen literarischen Einflüssen ab, sondern sie beruhen auf persönlichen Erlebnissen.

Grenze des Pessimismus erreicht, wenn man überhaupt zur Kennzeichnung jener seelischen Stimmung, aus der die Gestaltung der Strindbergschen Menschen erfolgt, und die in diesen Menschen selber wirksam ist, jenes Schlagwort gebrauchen will. Es ist noch ein niederer Grad, es ist sozusagen noch der übliche Wald- und Wiesenpessimismus, wenn im «Roten Zimmer» Struwe sagt: „Darf ich dir einen Rat geben, einen Rat fürs Leben, den die Erfahrung mich gelehrt hat? Wenn du der Selbstverbrennung, der du als Fanatiker entgegengehst, zuvorkommen willst, so nimm so bald wie möglich einen neuen Gesichtspunkt an; übe dich, die Welt in Vogelperspektive zu sehen, und du wirst sehen, wie klein und bedeutungslos alles erscheint; geh davon aus, daß das Ganze ein Kehrichthaufen ist, daß die Menschen der Abfall sind: Eierschalen, Karottenstiele, Kohlblätter, Zeugfetzen; dann wirst du dich nie mehr überrumpeln lassen, verlierst keine Illusion mehr; wirst dagegen eine ganze Menge Freude empfinden, sobald du einen schönen Zug, eine gute Tat siehst; lege mit einem Wort eine ruhige und stille Weltverachtung an — du brauchst darum nicht zu fürchten, herzlos zu werden."

Zu dieser Stufe des Pessimismus — weit bekannt durch Schopenhauers Beurteilung des Menschen und des Lebens — gehört die unaufhörliche Betonung der unbedingten Wertlosigkeit und Verworrenheit alles Seienden. Jener Gedanke aus Strindbergs philosophischem Glaubensbekenntnis, daß die eigentliche Absicht der allmächtigen Ur-

gewalt auf ein „Remis" gerichtet ist, begegnet in den künstlerischen Werken immer wieder. Das ganze Leben erscheint als ein innerlich wertloser Zwangsverlauf; da sind bald Einnahmen, bald Ausgaben; da ist ein Debet und dort ein Kredit; schließlich gleicht sich alles aus: ein positives Ergebnis, eine innere, wesenhafte Förderung ist nirgends erreicht, ist nirgends erreichbar. Eine tiefe, bedrückende, unerklärliche Starrheit beherrscht alle Situationen. Einheit und Harmonie fehlen überall, den Menschen und ihren Lebensverhältnissen. Schon damit, daß man überhaupt sein Leben lebt, hat man eine Heldentat vollbracht. „Jeder Mensch, der sich bis zu seinem natürlichen Tode durchgearbeitet hat, ist ein Held; jeder tote Mann verdiente ein Denkmal; denn so schwer und mühsam ist es, das Leben zu leben" («Die Gotischen Zimmer»). Warum aber all das Elend in der Welt ist, das vermag niemand zu sagen.

Es ist noch eine milde, erträgliche, es ist die durchschnittliche Form des Pessimismus, wenn im «Traumspiel» der Advokat auf die Frage von Indras Tochter, ob das Leben denn nichts habe, worüber man sich freuen kann, die zerreißende Antwort gibt: „Doch, das Lieblichste, das das Bitterste ist, die Liebe! Gatte und Heim! das Höchste und das Niedrigste!"

Denn kann man sich wohl etwas Schrecklicheres denken, als daß auch jene Wesen, in denen man gewöhnlich, d. h. in seiner Verblendung, alles Gute und Liebe sieht, doch dem Menschen keine Wohltat bedeuten? Das sind die Kinder. Gerade

je größer die Liebe zum Kinde ist, um so mehr verwöhnt man es; einen um so größeren Tyrannen ziehen die Eltern sich auf. Und verewigen nicht die Kinder oft ein Elend, dem man sich ohne sie doch noch entziehen könnte? Wenn eine Ehe sich unglücklich gestaltet, so werden durch die Kinder die Gatten aneinander gefesselt, auch wenn sie einander hassen.

Wohin immer man blicken mag, wahres Glück ist eben nie und nirgends zu finden. Wie Strindberg über die Ehe denkt, und welche entsetzlichen Schilderungen er von ihr entwickelt, das ist bekannt. Ebenso braucht auf seine, alles Erdenkliche an Mißachtungen und Herabwürdigungen verbindende Charakteristik der Frau, zumal der Frau in der Ehe, hier nicht näher eingegangen zu werden. Kurz: Das ganze Leben eine einzige schwere Qual und Enttäuschung, ein einziger, bitterer, giftiger Trank, ein einziger, allgewaltiger Strom von Haß. Die Geschlechter, Mann und Weib, sie sind nicht die für einander geborenen Helfer, sondern Feinde von Anfang an. Und alle Liebe ist im Grunde nur Haß, „und die Gattung besteht durch Haß und nicht durch Liebe" («Die Gotischen Zimmer»). Aber das ist nun der schändliche Kunstgriff der dämonischen Weltmacht: Der Haß erzeugt nicht Entfernung, sondern eine merkwürdige Annäherung, „als habe die Stromstärke bei der Umschaltung gewonnen, und wir wurden mächtig zu einander hingezogen in etwas, das Liebe glich, aber ein wütender Haß war" (ebendort). „Alles, was gestern abend schön, angenehm, witzig war, stellt sich heute

morgen im Gedächtnis als häßlich, widrig, dumm dar. Das Vergnügen fault gleichsam, und die Freude zerbricht. Was die Menschen Erfolg nennen, wird immer der Anlaß zum nächsten Mißerfolg" («Ein Traumspiel»).

Das höchste Maß der Welt- und Menschenverachtung ruht nicht in der unaufhörlichen und satanischen Verhöhnung des Menschendaseins, ruht nicht in der unermüdlichen und grotesken Aufzeigung und Ausmalung der unendlich widerwärtigen und unausdenkbar ekelhaften Züge des Lebens; diese sind noch keineswegs das „Schlimmste". Dieses Schlimmste, das sind die — „Wiederholungen" («Traumspiel»). Schon am frühen Morgen beginnen sie, die „perversen Wiederholungen", das ist die Erkenntnis: „das ganze Leben besteht nur aus Wiederholungen". Es ist der Gedanke, der Nietzsches seelischen Zusammenbruch auslöste, der furchtbare Gedanke von der „ewigen Wiederkehr des Gleichen", der ewigen Wiederkehr des unendlichen mechanischen Kreisens in derselben Bahn und um denselben Punkt. Immer wieder rollt das gleiche Bild ab, im Großen wie im Kleinen. Immer klappert das gleiche „Mühlrad" («Nach Damaskus», «Die Kronbraut»). „Neues wird nirgends gemacht; alles wird vererbt" («Die Kronbraut»). Und diese ewigen Wiederholungen saugen die Menschen aus und bleichen sie zu Gespenstern. Denn die Menschen treiben immer dasselbe; immer dieselben Menschen sitzen beieinander, „die dasselbe sagen, oder sie schweigen, damit sie sich nicht zu schämen brauchen . . . . Diese Frau des

Hauses, diese Mumie hat hier vierzig Jahre gesessen — derselbe Mann, dieselben Möbel, dieselben Verwandten, dieselben Freunde" («Die Gespenstersonate»).

Ja, noch mehr. In der „Wiederholung" im eigentlichen Sinne ist noch immer nicht das allerschlimmste gegeben. Denn auch in der ödesten, rein mechanischen Wiederholung ruht noch ein Rest von Bewegung, von Leben, von Entwicklung. Wäre dieser Rest noch vorhanden, dann hätte die geschichtliche Welt doch noch eine Spur von Gehalt, Leben, Wärme, Ziel. Der eigentliche Sinn der „Wiederholung" besagt aber in der Auffassung, die Strindberg ohne Zweifel vertritt, und die in seiner Kunst sich geltend macht, daß alles nur ist, daß alles in totem Beharren ruht; sie kennt nur das Sein, aber kein Werden. Wo sich noch Bewegung, Entwicklung regt, und geschehe es in den leisesten und kümmerlichsten Formen und Ansätzen, da ist der Tod doch noch nicht da. Selbst wenn die Bewegung nach abwärts führt, wenn wir erkennen müßten, daß die geschichtliche Entwicklung immer tiefer in Not und Elend führt und unsere Schuld ständig mehrt, dann ist doch das volle Maß des Unheils, dann ist schlechthin die Negativität des Daseins, sein voller und vollendeter Abschluß noch nicht erreicht, dann ist noch keine völlige Entleerung des Lebens eingetreten, dann lebt doch das Leben noch immer.

Erst da ist, wie schon gesagt, die absolute Verwerfung der Wirklichkeit gewonnen, erst da wird

der Wirklichkeit jeglicher Sinn und Wert abgesprochen, erst da gewinnt die Verneinung ihre Endgültigkeit, man könnte sagen: ihre klassische Form, wo das bloße Sein über das Werden, wo die bloße Tatsächlichkeit und Beständigkeit über die Entwicklung erhoben wird. Eine Welt, die bloß da ist, ein Leben, das bloß da ist, in derselben Weise wie der Steinklotz da ist, zu einem solchen Leben verurteilt zu sein, das ist von allen Furchtbarkeiten die furchtbarste, das ist fürwahr das Allerschlimmste, das ist die Heillosigkeit und die Rettungslosigkeit selber. Dagegen sind alle Laster noch preiswürdige Tugenden, alle Gemeinheiten noch Edeltaten. Der Pessimismus ist hier bis zu seiner absoluten Grenze gesteigert, er steht haarscharf an jener Scheide, an der er sich selber verneint und aufhebt. Denn wenn über Mensch und Welt schließlich nichts weiter zu sagen ist, als daß sie sind, dann ist auch jeglicher Verurteilung der Boden entzogen: der letzte und höchste Grad des Pessimismus besteht im tiefsten Sinne in jeglicher Urteilsversagung, in jeder Enthaltung einer Wertung und Würdigung: Welt- und Menschenleben sind absolut nichtig und nichtswürdig, weil und insofern sie ein absolutes Nichts bedeuten. Und über diese absolute Nichtigkeit läßt sich nun auch keine Verwerfung mehr aussprechen. Wir begegnen auch hier jenem entschiedenen Naturalismus, den wir schon in Strindbergs Geschichtsphilosophie antrafen. Und es ist durchaus folgerichtig, daß er von dieser Grundstellung aus, da er „eine tote Natur an das Ruder der Weltregierung setzt“, nun auch, um

auch weiter mit Fichte zu sprechen, „an Stillstand, Rückgang und Zirkeltanz glaubt.“

Dieser Naturalismus ist aber nur die eine Seite der Kunst Strindbergs, wie ja auch seine Metaphysik noch ganz andere als ausschließlich naturalistische Züge trägt. Gleich der Entwicklung des europäischen Geistes hat sich auch Strindberg in seiner Weltanschauung und Kunst von dem Naturalismus und dem mit diesem verbundenen Mechanismus losgemacht. Der Dichter besitzt für jenen Werdegang der allgemeinen europäischen Kultur einen freien, einsichtsvollen Blick. „Die naturalistische Epoche“, heißt es im «Inferno», „die kräftig und fruchtbar war, hat ihre Zeit gehabt. Man braucht sie nicht zu tadeln und nicht zu bedauern: die Mächte haben gewollt, daß wir sie durchmachten.“ So ist er selber vom Naturalismus zu einem bestimmt geformten romantizistischen Idealismus fortgeschritten, ohne daß natürlich die neue Stufe ganz frei von Zügen aus dem früheren Lebenszustand wäre. Naturalismus und Romantizismus, diese sowohl als Weltanschauungen als auch als Stile des Lebens und der Kunst verstanden, gehen in der Struktur von Strindbergs Wesen ineinander über.

Und diese verwickelte Verfassung seiner Weltansicht und Lebensdeutung spiegelt sich in voller Breite in seiner Kunst. In der Kraft und Tiefe aber, mit denen diese Metaphysik in jener Kunst zum Ausdruck, zur Versinnlichung gelangt, zeigt sich ihres Schöpfers unerbittliche Wahrhaftigkeit.

So erscheint nach der einen Seite Strindbergs, aus so vielen Motiven genährte Phantastik doch wie gebändigt von einem geheimen Naturalismus und Realismus, so daß sie nie endgültig und eindeutig zu eigentlichem, fassungslosem Romantizismus umschlägt. Auch bei den höchsten Erhebungen der Phantasie lockert sich nie ganz die Beziehung zum Alltag, auch in die heiligsten Töne klingen sehr unheilige Geräusche mit hinein. Keine Stimmung ist so weihevoll und so erhaben, daß nicht die Gefahr ihrer Verweltlichung, Trivialisierung bestünde; kein Mensch steht so hoch und rein, daß nicht an ihm Menschliches, Allzu-Menschliches nachgewiesen würde. Hohn und Spott und Trivialisierung scheuen sich auch nicht vor den erhabensten Gestalten. Selbst mit der Frömmigkeit und Ehrfurcht wird Spiel getrieben; das, was die Tradition in scheuer Demut verehren lehrt, bleibt nicht frei vor Herabziehung ins Lächerliche, Gemeine und Groteske. Welche Rolle spielt der heilige Petrus in «Die Schlüssel des Himmelreiches»! Was ist hier aus der tiefen Symbolik des Angelns geworden! Es ist nicht eine freie Laune, die, wie sich Strindberg später ausdrückt, „den Pförtner des Himmels in einem phantastischen Drama lächerlich gemacht hat" («Inferno»), sondern es ist die zwangsläufige Umgestaltung und Verkennung alles Ehrwürdigen und Hohen, die unter dem Druck der naturalistischen Weltansicht und Kunstgestaltung ganz unvermeidlich werden. Doch auch umgekehrt durchzittert selbst die allerkonkretesten Erscheinungen und Verhältnisse oft ein leiser,

leiser Hauch wie von einer andern Welt. Das ist wahrlich kein lindernder Hauch. Die jenseitigen Stimmen, die in der grausamen, blutsaugenden Empirie des Tages anklingen, sind nicht überirdischer, sie sind vielmehr ganz unterirdischer Herkunft, Klagerufe aus dem Inferno, Angstschreie aus unergründlichen und darum zehnfaches Entsetzen verbreitenden Dunkelheiten.

Dieser aufreizende und aufreibende Dualismus nimmt oft eine ganz gegenständliche und paradoxe Gestalt an; es ist aber nicht die Paradoxie, die im Humor ihre Darstellung und Entladung findet, sondern die, die sich in der Form des Hohnes ausspricht, und die so den ihr zugrunde liegenden tiefen seelischen Schmerz bekundet. Das ist der Fall, wenn z. B. auf einer Festversammlung bei einem Lebehoch als Begleitung die Akkorde aus Mendelssohns Trauermarsch ertönen. Noch krasser tritt diese Paradoxie auf, wenn ganz gewöhnliche Dinge ein ganz ungewöhnliches Aussehen annehmen, wenn an gewissen Tagen das „Kopfkissen, das durch den Mittagsschlaf aus der Form gekommen war, wie ein Marmorkopf im Stile des Michelangelo modelliert" erscheint oder die Gestalt eines häßlichen Ungeheuers, eines gotischen Drachens angenommen hat («Inferno»). Das kann, wie Strindberg betont, keineswegs auf einen Zufall zurückzuführen sein. Wir wissen, wer nach der Überzeugung des Dichters dahinter steckt.

Alles Wirkliche erscheint so als innerlich zerrissen und disharmonisch. Keine Realität ist so eindeutig real und fest und haltbar, daß sie nicht

einen Einschlag irrealer, antirealer, überrealer Natur aufwiese.

Alle Realität erscheint so durchwoben von einer, die Wirklichkeit durchbrechenden mystischen Strömung. Da ertönen plötzlich geheimnisvolle Klänge; ein unbestimmbarer, seltsamer Schrei wird hörbar; ohne ersichtlichen Grund verdunkelt oder erhellt sich ein Fenster; ein Baum schüttelt sich, ohne daß sich ein Lüftchen regt; eine unerklärliche Angst scheint ihn gepackt zu haben. An einer Ecke steht, wie aus dem Nichts herausgeflossen, ein Mensch; an einem Fenster erscheint ein Gesicht und verschwindet sofort wieder; Gestalten von zunächst nur visionärem Charakter gewinnen auf einmal handgreifliche Wirklichkeit. Ein Wasserrad fängt plötzlich an, rückwärts zu gehen. Es ist, als ob für Minuten oder doch Sekunden die Gesetze der raum-zeitlichen Welt aufgehoben sind, als ob Mauern und Wände ihre materiale Dichtigkeit, die Steine ihre Kohäsionskraft verloren haben. Die Menschen sehen durch Wände hindurch, durchschreiten verschlossene Türen: die imaginäre Welt und Luft E. Th. A. Hoffmanns regt sich. Irgendwie spreizt sich das raum-zeitliche Gegenständliche zu einem Dämonisch-Intelligibelen, reckt sich das Konkrete und Feste und Handgreifliche hinauf oder hinab zu einem Haltlos-Schattenhaften, flimmert hinein in das Licht des Tages ein spukhaft-visionärer Schein aus einem phantastischen Nebelheim, verflüchtigt sich alle Körperlichkeit zu flachen, ungreifbaren Schemen. Und die Menschen erscheinen nur noch wie unwirkliche Schatten, sind

nur noch wie Flächen, sind ohne Tiefen und ohne Rundung, und ihren Handlungen wohnt keine Seele inne. Es ist, als ob ihnen alle Wesentlichkeit ausgesogen wäre von einem katzenhaft Unheimlichen, von einem blutsaugenden Vampir (Direktor Hummel und die Köchin in «Die Gespenstersonate»), ausgepreßt und entleert wäre durch den Druck einer lebensfeindlichen Gewalt.

Denn der Grund dafür, daß die Menschen Strindbergs zu Zeiten jene hellsichtigen Fähigkeiten und jenes unwirkliche Verhalten und Gebahren zeigen, ruht darin, daß sie sich bisweilen geradezu zu unwirklichen Wesen verflüchten, daß alles unmittelbar Empirische und Gegenständliche von ihnen abfällt. Deshalb müssen sie auch von dem Zuschauer mit anderen Blicken betrachtet werden als mit den gewöhnlichen, mit denen man in die übliche Welt hineinsieht. Deshalb gelten für sie auch andere Maßstäbe und Normen als die landläufigen, selbst als die, die sonst für das Reich der Kunst gelten.

Das bedingt ja die oft zu beobachtende Schwierigkeit, die vielen gutgewillten und von Vorurteilen sich möglichst freihaltenden Menschen das innere Verständnis der Kunst Strindbergs, besonders seiner Menschen, aber auch z. B. seiner Landschaftsdarstellungen, erschwert oder verwehrt: man weiß oft nicht recht, in welcher Sphäre die betreffende Handlung spielt, in welchem Sinne seine Menschen aufzufassen sind, wie diese oder jene Wendung, Andeutung, Entscheidung, Sachlage gemeint ist, auf welcher Ebene oder unter welchem Horizont man

sich befindet. Die Umrisse der Wirklichkeit nehmen eine bezeichnende Unsicherheit und Unbestimmbarkeit an. Der Frühling ist nicht Frühling, Advent nicht Advent, der Frohe nicht eigentlich froh und der Traurige nicht eigentlich traurig; das Glück ist nicht eigentlich Glück, der Glaube nicht Glaube und die Liebe nicht bloß Liebe. Unsere Erwartungen über die Entwicklung einer Stimmung oder eines Handlungsablaufs werden so oft enttäuscht; es fallen Äußerungen, die wir aus dem Munde dieser Menschen in diesem Augenblick oder in dieser Stimmung und Lage nicht erwarten. Es fällt plötzlich ein Dunkel, wo wir ein Lichtwerden vorausahnen; ein Peitschenhieb durchschneidet die Luft, wo wir annehmen, daß jetzt ein Wort der Liebe oder der Verzeihung kommen müßte; es tritt eine neue seelische Verwicklung ein, wo wir unmittelbar vor der Lösung zu stehen hoffen oder glauben.

Fast alle Dramen Strindbergs bieten Belege für diese Ausführungen. Es sei aus der großen Zahl möglicher Beispiele nur auf «Totentanz» oder «Gespenstersonate» hingewiesen. Ein ganz alltäglicher, scheinbar nichtssagender Vorgang — eine alte Frau tritt ins Zimmer, ein Milchmädchen geht über die Straße — wird in visionäres Licht getaucht; sein Naturalismus durchkreuzt sich mit einer symbolistischen Sinnhaftigkeit, ohne daß deutlich wäre, wo der Kreuzungspunkt liegt, und wie die einzelnen Momente des Geschehnisses auf die verschiedenen Sphären der Wirklichkeit verteilt

sind. Oder man denke an die seltsame, unheimliche Bedeutung, die so eine Tür an sich hat. Sie scheint selber ein Mysterium zu sein oder den Zugang zu einem solchen zu bilden. Allerhand merkwürdige, indirekte Andeutungen fallen; es ist, als ob ein anziehender oder abschreckender Zauber von ihr ausgehe. Dann wird sie geöffnet, und sie erweist sich als eine ganz schlichte, alltägliche, sozusagen natürliche Tür, die etwa auf einen Korridor oder eine Treppe führt. Und doch bleibt an ihr etwas Unerklärliches, Jenseitiges haften.

Dieses unauflösbare Mischungsverhältnis der verschiedenen Wirklichkeiten und Zusammenhänge führt natürlich und notwendig zu einem tiefen, peinvollen Relativismus. Nicht nur, daß die Grenzen zwischen Hier und Drüben ineinanderfließen, so schwindet schließlich die Wirklichkeit überhaupt; ihr Bestand zerfasert sich und löst sich auf. Es ist unmöglich, anzugeben, ob man wach ist und in der raum-zeitlichen Welt lebt und wirkt, oder ob man dichterisch sich diese Wirklichkeit einbildet, oder ob man träumt. *Der Dichter:* „Ich glaube, dies schon erlebt zu haben . . .“ *Die Tochter:* „Ich auch!“ *Der Dichter:* „Vielleicht habe ich es geträumt?“ *Die Tochter:* „Oder es gedichtet, vielleicht?“ *Der Dichter:* „Oder es gedichtet!“ *Die Tochter:* „Dann weißt du, was Gedicht ist!“ *Der Dichter:* „Dann weiß ich, was Traum ist!“ *Die Tochter:* „Ich glaube, wir haben schon einmal irgendwo anders gestanden und diese Worte gesagt!“ *Der Dichter:* „Da kannst du bald ausrechnen, was Wirklichkeit ist! *Die Tochter:* „Oder

Traum!" *Der Dichter:* „Oder Gedicht!" («Ein Traumspiel»).

So ist dieses «Traumspiel» so wenig ein reines Traumspiel, wie Strindbergs «Märchenspiele» reine Märchenspiele sind. Dem Traum und dem Märchen eignet als objektiven geistigen Existenzen, als selbständigen Wirklichkeiten eine Absolutheit. Diese Absolutheit spricht sich darin aus, daß sie ihr Sein lediglich ihrer eigenen Gesetzlichkeit verdanken, daß sie sich restlos aus ihrer, ihnen unumschränkt zuströmenden Quelle speisen. Sie sind, mit andern Worten, autonom. Ihre Wirklichkeit ist also so stark, daß sie die Wirklichkeit und Gesetzlichkeit einer anderen Welt, d. i. in diesem Falle der empirischen, ausschließt, zum mindesten ihrer nicht bedarf. Die Gesetze von Raum, Zeit, Kausalität besitzen für sie keine Geltung, keinen Sinn. Wunder, Zufall, Geheimnis sind für jene Wirklichkeit in Permanenz erklärt.

Nicht so bei Strindberg. In die Struktur seiner Traumwelt, in den Bau seiner Märchengebilde sind naturalistische Elemente miteingebettet. Die ihnen eigentümliche Wirklichkeit prallt oder haftet zusammen mit Realitäten, denen jeder traum- oder märchenhafte Zug fehlt. Dieses Verhältnis macht sich nicht dadurch merkbar, daß nun geradezu naturalistische Momente, realistische Wendungen in das Spiel des Märchens oder des Traums eingeflochten sind, so daß es möglich wäre, diese im einzelnen zu bezeichnen und zu charakterisieren. Der Naturalismus kommt viel eher in einer allgemeinen Stimmung zum Ausdruck, in einer realisti-

schen Färbung und Belichtung des Ganzen ebenso wie auch umgekehrt dem Naturalismus eine romantische Tönung und Durchgeistigung eingewoben ist. Der Naturalismus zeigt sich als eine Kraft, die die freie Auswirkung der Märchen- und Traumwelt hemmt, als eine Strömung, die die volle Erhebung in das Land, das von keiner empirischen Schwere und Gesetzlichkeit belastet ist, unterbindet, wenngleich nicht gänzlich ausschließt, die im einzelnen nicht deutlich, faßlich und angebbar, in ihren allgemeinen Schwingungen aber auch nicht zu verkennen ist. —

Die verschiedensten Schichten und Ströme der Wirklichkeit, ja, die verschiedensten Wirklichkeiten durchschneiden sich oder werden unmittelbar, ohne organisch führenden Übergang aneinander geheftet, miteinander verkettet. Z. B: Eine wissenschaftliche Sitzung wandelt sich in eine Kneipe ordinärster Sorte; auf eine in Lust und Gehobenheit befindliche Gesellschaft folgt ein Pöbelhaufe; ganz naturalistische Szenen erhalten in mystischer Weise Verklärung und Tiefe, indem ein Großvater aus langem, geheimnisvollem Schweigen erwacht und auf Bitten um Rat von Familienmitgliedern das Buch der Bücher oder das Gesangbuch aufschlägt und die Nüchternheit der Fragen und Gespräche durch wahllos aufgegriffene, aber erschütternd wirkende Stellen aus der Heiligen Schrift ins Erhabene und Gedankenschwere umstimmt.

Denn es ist ja das Wesen der Welt, den Charakter der Paradoxie zu tragen. Lebensstimmungen,

Zustände, Einrichtungen, Äußerungen stoßen aufeinander, die polar zueinander stehen. Da ist ein Krankenhaus, Mädchenabteilung; man feiert den Weihnachtsabend. Die Unglücklichen umtanzen den Weihnachtsbaum und singen dazu ein Studentenlied, das man sonst nur auf der Kneipe hört.

Die Erklärung liegt darin, daß wir es bei den Menschen, ihren Handlungen und Lebenslagen, oft mit einem seltsamen Misch- oder Doppelzustand zu tun haben, bei dem die Grenzen zwischen der raum-zeitlichen Wirklichkeit, die man packen könnte, und die einem zu handeln erlaubte, und einer unfaßlichen, aber doch furchtbar wirksamen Jenseitigkeit ineinander verfließen. Wie auf Erden das Unheimliche, so herrscht umgekehrt im Reich der Transzendenz und der Traumspiele ein seltsamer Naturalismus. Ganz schwankend ist die Linie zwischen diesen beiden Wirklichkeiten; nie breitet sich vor uns eine eindeutig bestimmte Handlung aus; nie erklären sich Wesen und Schicksal eines Menschen aus nur einer Gesetzlichkeit des Erlebens.

Dieser Doppelhaftigkeit und Doppelrichtung des Lebens hat Strindberg einmal dadurch einen beinahe possenhaft-derben Ausdruck gegeben, daß er die Gemäldegalerie eines Klosters, deren Porträts fast alle zwei Köpfe haben, als Szenarium auf die Bühne bringt. («Nach Damaskus», 3. Teil). Und diese Doppelköpfigkeit verdeutlicht er mit starken Worten z. B. an Boccaccio, Luther, Gustav Adolf, Schiller, Goethe, Voltaire, Napoleon, Victor Hugo, Graf Friedrich Leopold von Stollberg, Bismarck usw.

„Nummer 3 des Katalogs. Der große Gustav Adolf nimmt das katholische Geld des Kardinals Richelieu, um für den Protestantismus zu kämpfen, während er sich gegen die katholische Liga neutral verhält." — „Nummer 4 des Katalogs, Schiller, der Dichter der «Räuber», 1792 von den Männern der französischen Revolution zum Ehrenbürger von Paris ernannt, aber bereits 1790 Hofrat in Meiningen und 1791 königlich dänischer Stipendiat . . . Die Szene stellt den Hofrat — und den Freund, Exzellenz Goethe — vor, wie er, 1798 erst, das Ehrendiplom der französischen Revolutionsmänner empfängt. Bedenke, das Diplom der Schreckensregierung im Jahre 1798, als es mit der Revolution unter dem Direktorium aus war! Hätte den Hofrat da sehen mögen, und seinen Freund, die Exzellenz! — Aber das tut nichts, denn zwei Jahre später, 1800, quittiert er die Ernennung mit der „Glocke", in der er sich bedankt und die Revolutionäre bittet, sich ruhig zu verhalten. — Ja, das ist das Leben! Aber das tut nichts! Wir sind aufgeklärte Menschen und lieben sowohl die „Räuber" wie die „Glocke", sowohl Schiller wie Goethe! — Und Nummer 5 des Katalogs zeigt Goethe, der bald für die gotische, germanische Kunst, bald für Griechenland und Rom seinen Ruf erhebt. Bekämpfte später den Germanismus und schlug sich für die Klassizität. Goethe gegen Goethe! Da ist die traditionelle Götterruhe, die Harmonie und so weiter in der größten Disharmonie mit sich selbst . . . . Daß der «große Heide» damit endet, daß er Faust bekehrt, im zweiten Teil, und

ihn von der Jungfrau Maria und den Engeln retten läßt, das wird gewöhnlich von seinen Bewunderern übergangen."

Der tiefe, peinigende Zweifel an der Reinheit der geschichtlichen Größen mischt sich mit dem Zweifel an der Echtheit der historischen Quellen und ihren Angaben. Auch in dieser Art von Skeptizismus trifft Strindberg mit jener Stimmung der Kritik zusammen, die als Folge übermäßiger Hingabe an die historische Forschung unvermeidlich hervortreten mußte. Es bereitet ihm eine gewisse Genugtuung, die Widersprüche und Unzuverlässigkeiten der geschichtlichen Überlieferung an den Pranger zu stellen. Und dabei ist es doch unverkennbar, wie sehr Strindberg, gleich seiner Zeit, darunter leidet, auch hier nichts Festes, Eindeutiges, Erlösendes zu finden. Ein altes Adelsbuch meldet, daß eine bestimmte Familie vom englischen König Karl I. im Jahre 1652 bei seinem Besuch in Dublin geadelt wurde. „Nun wurde Karl I. bekanntlich 1649 enthauptet, so daß sein Besuch in Irland 1652 kopflos genannt werden muß, aber noch kopfloser seine Adelung eines aufrührerischen Irländers" («Die Gotischen Zimmer»).

Jedes Gefühl für historische Qualitäten und Werte ist so gut wie verstummt; hier äußert sich, so scheint es, eine Betrachtungsweise, deren naturalistische Art schließlich zu einer, alles Historische und Gehaltvolle herabziehenden Glosse entartet. Die Mehrzahl der alten Rittergeschlechter, die sich auf die Untadeligkeit ihrer Abstammung so viel zu Gute tun, ist „im unehelichen Bette ge-

boren oder stammt vom Junggesellensofa." So sind alle als authentisch und unbedingt zuverlässig angesehenen Berichte voll von Mogeleien, und Strindberg weist mit Hohn darauf hin, daß Thakeray von dem Wort nobilis oder abgekürzt nob. das Wort snob abgeleitet habe («Die Gotischen Zimmer»).

Aber darüber muß man nicht traurig sein. Wie kann es bei der mechanistisch-naturhaften Verfassung der Welt anders zugehen? Was ist der Mensch schließlich? Ein naturhaft gebundenes Exemplar eines allgemeinen Falles. Von einem emporweisenden Sinn, der ihn einer anderen Gesetzlichkeit einordnet als der empirisch-materiellen, zu sprechen, das wäre bare und blanke Ideologie. Daß der geschichtlichen Welt gegenüber noch eine andere Einstellung und Auffassung als diese naturalistische und kritische möglich und angebracht ist, das bleibt scheinbar ohne Beachtung.

Strindberg hat, wie wir wissen, eingehende historische Studien getrieben. Wohl mag dafür eine gewisse Lust an solchen Untersuchungen als intellektueller Beweggrund maßgebend gewesen sein. Dazu kommt das Bedürfnis, aus der Welt der Geschichte solche Objekte zu gewinnen, die für die künstlerische Gestaltung ergiebig und wertvoll sind. Denn bloß mit der Absicht der Erkenntnis tritt er nicht an jene Welt heran. Aber dieses künstlerische Interesse ist doch eben durchsetzt mit jener historistisch-kritischen Einstellung, die das geistige Schicksal eines ganzen Zeitalters hauptsächlich bedingte, und die von sich aus zu

einem ebenso notwendigen als seelisch auf die Dauer unerträglichen Relativismus führte.

Haben wir nicht alle, die wir durch die Schule des Historismus hindurchgegangen sind, die Pein jenes Relativismus in uns erfahren? Indem als die wissenschaftlich allein zulängliche und allein berechtigte Betrachtungsweise der Gesichtspunkt der Entwicklung aufgestellt wurde, indem man uns anhielt, Wesen und Wert jeder Erscheinung dadurch zu erkennen und zu bestimmen, daß wir ihren Werdegang erfassen und darlegen, mußte sich, in Erneuerung der uralten Vorstellung Heraklits, das Fließen als das einzige Symbol für die Deutung der Wirklichkeit einstellen, mußte sich ein Weltbild ergeben, dem alle klaren und festen Formen fehlen. Daß wir schließlich über keine allgemeingültigen, die Gewähr ihrer Geltung in sich tragenden Maßstäbe zur Beurteilung des Lebens und seiner Offenbarung mehr verfügten, war die unausbleibliche Folge eines, auf die Spitze getriebenen Historismus und Relativismus. Es ist kein Wunder, daß in einer solchen Zeit keine große Philosophie, d. h. eine solche von entschiedener konstruktiver Systematik erstehen konnte, da schon jeder Versuch zu einer solchen Konstruktion von dem Relativismus der herrschenden Gesinnung bedräut oder ganz vereitelt werden mußte.

Jede Philosophie ist Konstruktion; sie nimmt als solche notwendigerweise einen Standpunkt jenseits des Wechsels ein; sie sucht immer darnach, sich im Absoluten zu gründen. Solange sich aber dem Blick nur die unermüdliche Unruhe des Werdens,

des Dahingehens zeigt, solange er alles Wirkliche nur unter dem Gesichtspunkt der Zeit zu erfassen vermag, sieht er auch an den Werten des geschichtlichen Lebens nicht ihre Werthaltigkeit, da diese nichts mit ihrer zeitlichen Dauer und Herrschaft zu tun hat, sondern er gewahrt nur ihr Sein, d. i. also nur ihr Werden und Vergehen. Einem Menschen aus jener Zeit, in der Strindberg lebte, mußte sich auch das Große relativieren, indem es nur zeitlich, also quantitativ verstanden wurde.

Und doch und doch. So fest auch Strindberg in seiner Menschenauffassung und Menschengestaltung auf dem Boden des Naturalismus, Determinismus, Historismus steht: auch hier regt sich die Antinomie. Eine idealistische, wertende Betrachtung lehnt sich auf gegen jene andere Einstellung; sie kompliziert sich mit ihr, und diese Verschlingung ist selbst in jenen Werken nicht gänzlich unwirksam, in denen der Naturalismus und seine Tochtererscheinungen die ausschließliche Herrschaft in der Hand zu haben scheinen.

Ein typisches Beispiel, dem sich aber aus Strindbergs Schaffen noch so manches Ähnliche an die Seite stellen ließe, ist Gustav Borg in dem Roman «Die Gotischen Zimmer». Wie kämpft er, schon als Student in Upsala, gegen den Druck der historischen Einrichtungen und Überlieferungen, weil er deutlich spürt, daß sie den Menschen unfrei und blind machen, daß sie ihn zu dumpfer Gläubigkeit erniedrigen, daß sie ihn zu einem „Beamten" mechanisieren. Darum das Gegenmittel: Aufklärung. Wir alle verstehen, warum die Zeit der sogen.

Aufklärung so „unhistorisch" war. Sie gründete ihr theoretisches und ihr praktisches Verhältnis zum Leben auf die Kraft des Verstandes, der nun in unbedingt gültigen Formen jenes Lebens zu konstruieren unternahm, der sich nicht um das Wann und Woher schierte, sondern den grundsätzlichen Wert und Gehalt einer Leistung oder eines Ereignisses ins Auge faßte.

Wenn wir nun in der Gegenwart auf der Stufe der Ablösung und Überwindung der historisch-kritischen Weltauffassung stehen, so beruht dieser Umschwung einfach darauf, daß die historisch-kritische Stimmung bis an das Ende ihrer Bahn gelaufen, d. h. an jenem Punkte angelangt ist, an dem sie in ihr Gegenteil umschlägt. Die bis aufs äußerste getriebene Kritik hebt sich selber auf; die Kritik zersetzt sich durch sich selbst, durch ihre eigene Kraft.

Auch daran hat Strindberg mitgearbeitet. Aus seiner Skepsis und Kritik schlagen Flammen heraus, die eine übergeschichtliche, absolute, auf den Wert und nicht auf das Werden gerichtete Betrachtung der Welt mit sich führen. Es gilt, nicht mehr bloß das Dasein der Menschen, sondern den Sinn ihrer Handlungen zu begreifen. In dem Historiker Strindberg lebt die ganz unhistorische Sehnsucht nach dem Absoluten und Unbedingten. Noch aber ist er von der Gesinnung des Historismus und Relativismus zu sehr erfüllt, als daß er sich jener Sehnsucht rein und unumschränkt hätte hingeben können.

Würdigung

Nun ist es einer der stärksten Beweise für das außerordentliche dichterische Vermögen Strindbergs, daß er jenen, aus so verschiedenartigen Zügen gewobenen und genährten Wesens- und Erlebniszustand einer ganzen Zeit mit eindrucksvoller Kraft und Sicherheit wirklich zu machen, ihn in konkrete Handlungen und Sachlagen umzusetzen weiß. Die Doppelgesetzlichkeit des Lebens und die Doppeldeutigkeit, weil Doppelsinnhaftigkeit des Menschen treten uns in seiner Kunst in genialer Gestaltung entgegen. Die Antithese zwischen der Erkenntnis von der unaufhebbaren Relativität des Daseins und dem unstillbaren Drang nach Befreiung von dieser Relativität, nach Absolutheit, kommt in den Dramen wie in den Novellen und Romanen immer wieder zu ergreifendem Ausdruck. Der, der die „Beichte eines Toren“ ablegt, zerbricht an der Antinomie zwischen den enttäuschenden Erfahrungen der Ehe, der leiblichen Liebe zu einem bestimmten Weibe, und der absoluten Sehnsucht nach dem reinen Weibe, der reinen Liebe. „Ich suchte in der Frau einen Engel, der mir seine Flügel leihen sollte, und ich fiel in die Arme des Erdgeistes, der mich unter

Betten, die er mit den Federn der Flügel gestopft hatte, erstickte — ich suchte einen Ariel und fand einen Caliban — wenn ich in die Höhe wollte, zog sie mich nieder — und sie rief stets den Sündenfall hervor." («Nach Damaskus»).

Von gewaltiger Tragik ist es, wie Strindberg, ruhelos und unermüdlich von dem Drang nach dem Absoluten getrieben, nach einer Welt reiner, unbedingter Werte sucht: Wenn es das Weib, wenn es die Liebe nicht ist, wie er erfährt, vielleicht bietet dann die Geschichte oder die Vergangenheit oder die Religion irgendwo und irgendwie einen solchen absoluten Wert. Und nun durchwühlt er diese Gebiete, wie in seinen historischen und religiösen Dramen oder in seinen historischen Novellen. Und was findet er schließlich? Immer dieselbe Endlichkeit und Gebrochenheit, dieselbe Relativität. Weder offenbart ihm die Geschichte des eigenen Volkes, die so viele andere gläubig verehren, und in der sie das Fundament der eigenen Existenz sehen, noch die eines fremden irgend etwas, das den Wert der Absolutheit trüge. Und selbst die Religion bietet keine Erlösung von der Relativität. Auch denjenigen Wertgebieten, denen die Menschheit vertraut und vertrauen muß, will sie sich nicht selbst preisgeben: Liebe und Freundschaft, Geschichte im weitesten Sinne des Wortes und Religion, kann Strindberg keine Absolutheit abringen. Auch ihnen gegenüber zerquälen sich seine Menschen in einer tragischen Skepsis.

Aber bei allem Scharfblick für die verächtlichen Seiten des Lebens, bei all dem unerhörten Mut

zum offenen Bekenntnis, bei aller Herbheit in der Schilderung der grenzenlosen Qualen, die die Menschen sich einander antun, hebt sich doch in Strindbergs Seele und in seiner Kunst ein leiser, weicher Glaube an Erlösung. Relativismus, Verzicht, Zusammenbruch, sie behalten doch nicht allein Geltung und Wort. Es regt sich eine andere Stimme, nur kommt sie nicht zu vollem Tönen. Es regt sich doch die Gottesliebe; nur vermag sie ihr Werk der Erhebung und Versöhnung nicht zu erfüllen. Ein Absolutes, wenn auch nur als Hoffnung und als Idee, möchte sich, wenn auch nur zaghaft und tastend, Bahn brechen. Es scheint hier der Punkt zu liegen, an dem der Mensch und der Künstler Strindberg über seine Zeit und ihre Gesinnung und damit über die inneren Voraussetzungen, auf denen sein Lebenswerk beruht, hinauswächst. Als ob er im Begriff stünde, jene Einstellungen und Wertungen zu überwinden, die als Empirismus, Relativismus, Historizismus den hinter uns liegenden Jahrzehnten als Wesenszeichen eigentümlich waren.

Trotzdem sind jene Einstellungen und Wertungen, jene Gesichtspunkte und Stellungnahmen seiner Seele und seiner Kunst zu tief eingewoben, als daß er rein und kräftig über sie hinausschreiten könnte. Noch lebt in ihm nicht die ganze Glut eines neuen Glaubens, sondern erst keimhaft die stille Hoffnung nach ihm. Wohl scheint er die Möglichkeit einer Überwindung der lähmenden deterministisch-naturalistischen Weltansicht zu ahnen. Und man spürt hier und da so etwas wie einen Kampf gegen sie, wie die Abwendung von diesem

Dogmatismus. Aber zu einem auch nur deutlicheren Vorstoß kommt es nicht. Hier oder da ist es, als ob dieser einsetzen würde, und man stellt sich seelisch darauf ein, um dann doch eine Enttäuschung zu erleben. Das ist nicht die Schuld des Künstlers oder ein Merkmal seiner Unentschiedenheit oder gar Zagheit. Sondern dieses bezeichnende Schwanken zwischen Empirismus, Relativismus, Naturalismus auf der einen Seite und dem Glauben an absolute Werte und Normen auf der anderen, ein Schwanken, das doch dann im wesentlichen zugunsten der erstgenannten Momente und Standpunkte verläuft, ist bedingt durch Strindbergs Metaphysik, die sich auch in dieser Hinsicht aus der geistigen Eigentümlichkeit seiner Zeit und den allgemeinen weltanschaulichen Überzeugungen derselben erklärt, die ein Beispiel derselben darstellt.

Dieses paradoxe, aber metaphysisch und zeitgeschichtlich begreifliche Spannungsverhältnis läßt sich auch durch eine andere Formulierung verdeutlichen, die auf die Entwicklung und Wendung der ganzen Kunst zur Zeit Strindbergs hinweist. Wir meinen damit jenen Gegensatz, der zwischen dem Naturalismus und dem Symbolismus waltet. Während bei anderen Dichtern hier eine im großen und ganzen klare Scheidung und Verteilung vorliegen, so daß das eine Werk oder die eine Szene mehr den naturalistischen Typ und Stil, das andere Werk mehr den symbolistischen und romantischen vertritt, durchkreuzen und scheiden sich bei Strindberg beide dichterischen Bildungsgesetzlichkeiten fort und fort. Das wird ganz deutlich bei jenen Werken, die der

späteren Schaffensperiode angehören. Verfolgt man z. B. sowohl den formalen Aufbau in einem Werke wie «Die Kronbraut» oder «Schwanenweiß» oder «Ein Traumspiel», die alle drei dem Jahre 1901 angehören, als auch ihren Inhalt (ihre Menschen, Begebenheiten u. drgl.), so offenbart sich sofort die Mischung jener beiden Stilarten.

Nicht selten geraten deshalb Auffassung und Deutung in der Bestimmung dessen, was sich da begibt, ins Schwanken, in einen Zustand der Unsicherheit. (Darüber wird bald noch mehr zu sagen sein.) Man vermag nicht unmittelbar und eindeutig anzugeben, wie es vom Dichter wirklich gemeint ist. Mit *Kersti,* der »Kronbraut», möchte man bisweilen sagen: „Es ist alles so verkehrt und verwirrt." Meint es der Dichter ganz sachlich, gegenständlich, ganz in der Richtung des üblichen Wortsinnes, oder deutet er auf einen anderen Wortsinn, auf eine andere Wirklichkeit, auf einen geheimnisvollen, nur in Ahnungen und Umschreibungen zugänglichen Hintergrund, so daß das tatsächlich gesprochene Wort oder die wirklich vor unseren Augen sich abrollende Handlung nur Symbol, Bild, Hinweis, Erscheinung sind?

In der eindeutig naturalistischen oder in der eindeutig romantischen Kunst ist die Antwort leicht. Nicht so bei Strindberg. Bei ihm waltet ein Durcheinanderspielen beider Gestaltungsarten. Wohl macht sich eine gewisse Ablösung vom Naturalismus merkbar, selbst in denjenigen Werken, die, wie im Anfang, scheinbar noch ganz und gar dem naturalistischen Typ angehören. Zu einem vollen

Durchbruch ins romantische Gefilde kommt es aber nirgends.

Darin bewähren sich ja eben seine Eigenart und Bedeutung, daß er weder der Parteigänger der einen noch der anderen Richtung ist. Wäre er es, dann wäre ihm in dieser Einseitigkeit und Geschlossenheit auch eine gewisse Harmonie eigen; dann würden ihm eben die Problematik und Antithetik fehlen. In einer Zeit, in der viele seiner dichterischen Zeitgenossen das Bekenntnis zur Romantik ablegten und damit die sogen. Neu-Romantik schufen, bleibt Strindberg dem Naturalismus in gewissen Grundzügen treu, tritt aber dennoch mit einem Fuß zur Romantik über. Ihre metaphysische Verankerung besitzt aber jene Doppelseitigkeit in der dem Dichter eigentümlichen Weltanschauung und Geschichtsphilosophie, von der oben die Rede war.

In diesem eigenartigen Mischungsverhältnis spiegelt sich der intensive Übergangscharakter wieder, der dem Zeitalter Strindbergs anhaftete. Bei aller starken Betonung und Vertretung des Naturalismus beginnen dennoch dessen Einflüsse schwächer zu werden, beginnt dessen Macht als Weltanschauung, Gedankenform und Darstellungsmittel zu verblassen. Gegenspieler treten auf: die Neu-Romantik und die neue Mystik. Wie allemal, wenn, um mit Hegel zu sprechen, eine Gestalt der Wirklichkeit grau geworden, die ihr entgegengesetzte und sie deshalb ergänzende Geistesart ihre Herrschaft antritt, so auch bei dem Naturalis-

mus und allen jenen besonderen Erscheinungen, wie Rationalismus, Determinismus usw., die mit ihm innerlich zusammenhängen.

Strindberg besaß von diesem Wandel ein bemerkenswert deutliches Bewußtsein. Seine philosophischen und wissenschaftlichen Neigungen sprechen sich darin aus, daß er die allgemeinen Bewegungen und Abläufe, die zu seinen Lebzeiten den europäischen Geist erfüllten, mit offenem Blick und mit vollem Verständnis für die Notwendigkeit dieser Entwicklungen verfolgte. Er hat in seinen Romanen gern und häufig solche allgemeinen kulturgeschichtlichen und philosophischen Betrachtungen und Überlegungen mitaufgenommen. Nein, nicht nur mitaufgenommen, sondern sie bilden im letzten Grunde geradezu das gedankliche Rückgrat und die sachliche Grundlage seiner Schilderungen. Seine Romane sind keine Liebesgeschichten; sie bedeuten überhaupt nicht die Darstellung eines individuellen Schicksals. Sie sind Zeitgemälde von größtem Ausmaße. In ihnen finden Wesen und Verfassung, Wollen und Leisten einer ganzen Generation ihre künstlerische Darstellung. So zeigt sich auch an diesem Punkt die übergreifende metaphysische Fundierung der Kunst Strindbergs.

In dem 8. Kapitel des Romans «Die Gotischen Zimmer», das die Überschrift trägt: «Die neunziger Jahre (Fin de siècle)», hat er ein knappes, aber eindrucksstarkes Bild jener Wandlungen entworfen. Er zeigt hier, wie die einseitig naturwissenschaftliche Untersuchung die Hoffnungen enttäuscht, wie

sie besonders für die Fragen der Ethik nur Enttäuschungen gebracht habe. Ein Gefühl für die Unzulänglichkeit des Positivismus kam auf. „Vorm Revolver stand nun die Menschheit und sah keine Rettung." Aber diese Rettung nahte doch. Sie bestand in der Überwindung der naturalistischen Geisteshaltung. Das zeige das große Beispiel Zolas. „Zola endete als Idealist in des Wortes rechter Bedeutung, und obwohl er die religiösen Formen haßte und bekämpfte, besonders die römischen, war er religiös, gläubig auf seine Art." Der wahre Lehrer und Prophet jedoch dieser neuen Lebensstimmung war Joséphin Péladan. Es muß als ein besonderes Verdienst Strindbergs bezeichnet werden, für die große Bedeutung dieses französischen Dichters mit aufklärenden und aufrüttelnden Worten eingetreten zu sein. Auch Péladan „taucht in den Schlamm hinunter, er kommt aber immer wieder in die Höhe, schlägt mit den Flügeln und erhebt sich zu den Wolken." „Für die moderne Kunst hat er durch seine Ausstellungen gewirkt, und für alles, was Symbolismus heißt, hat er gestartet."

So weist Strindberg darauf hin, wie der Geist des Menschen sich von der Naturwissenschaft abwandte, die, nachdem Ernst Haeckel in den achtziger Jahren die Stammtafel der Natur aufgestellt hatte, keine neue Entdeckung von Bedeutung gemacht habe, sondern faktisch bankerott war. Man empfand, wie die Kräfte lahm wurden, da die Verbindungen mit dem Jenseits unterbrochen worden waren. „Dieses Suchen nach einer Verbindung mit dem Immateriellen war ein bezeichnender Zug

für die neunziger Jahre.“ Die Mystik begann wieder emporzusteigen.

Und seit damals hat sich eine Reform des Weltbildes angebahnt, die zu einer immer stärkeren Betonung und Anerkennung nicht der formalen und rationalen Elemente, sondern der erlebnismäßigen, irrationalen hindrängt. Nicht die Entdeckung neuer Regeln, sondern diejenige neuer Gebiete, neuer Wirklichkeiten, neuer Inhalte, neuer Lebensmöglichkeiten, neuer Schauplätze zur Auswirkung des unstillbaren Dranges nach Tätigkeit, nach Auswirkung ist es, auf die der Geist der Zeit hinzielt. Nicht neue Bindungen und Formen, sondern neue Tiefen und Bewegtheiten werden erstrebt. An die Stelle der Statik tritt die Dynamik, an diejenige der Verehrung der Mathematik ein frisches Verständnis für Wesen und Wert der Dialektik. Gerade das, was sich nicht in Formeln und Formen fassen läßt, reizt Nachdenken und Kräfte. Wie denn das Auge dafür wieder wach geworden ist, daß Recht und Gehalt des Lebens eine eigene, jeder formalistischen Begründung und Schematisierung überlegene Macht aufweisen, und daß es Dinge zwischen Himmel und Erde gibt, von denen sich unsere Schulweisheit bis jetzt nichts hat träumen lassen.

Dahin gehören jene un- oder unterbewußten seelischen Zustände und Vorgänge des Traumlebens, jene psychopathischen Erscheinungen des Vergessens, Vergreifens, Versprechens, die erst Siegmund Freud mit seiner »Psychoanalyse« zum Gegenstand einer ernsthaften wissenschaftlichen

Untersuchung gemacht hat. Denn natürlich drängt die menschliche Erkenntnis dahin, auch in diesen dunklen Reichen — und es ließen sich ihnen noch eine ganze Reihe ähnlicher Erscheinungsgruppen anreihen, auf deren Erkundung sich das Interesse der Gegenwart richtet — Gesetze, Bestimmungsgründe, Zusammenhänge aufzudecken. Aber dieses Bestreben ist nicht das eigentlich Unmittelbare und Charakteristische. Eine solche Neigung teilt unsere Zeit mit allen anderen Epochen, in denen eine wissenschaftliche Gesinnung vorhanden war. Was uns jedoch an jenen Gebieten fesselt, das ist nicht sowohl die Erwartung oder Gewißheit, auch sie mit den Mitteln der Erkenntnis bewältigen zu können, und die ihnen innewohnende Gesetzmäßigkeit und Verursachtheit ans Licht zu fördern, als vielmehr gerade das Geheimnisvolle, Halbdunkle, Irrationale; es ist die Hoffnung auf Offenbarung bisher ungeahnter Tiefen und Verschlungenheiten der menschlichen Seele, wie überhaupt der Welt. Nachdem jahrzehntelang das europäische Geistesleben von einer ausgesprochen rationalistischen und kritischen Bewußtseinsart beherrscht war, die ihren reinsten Ausdruck in der machtvollen Entwicklung der Naturwissenschaften fand, beginnt jetzt wieder über dasselbe eine starke Welle unverkennbar romantischer Stimmung und Gedankenrichtung hinzustreichen. Der „Expressionismus" unserer Tage ist nicht beschränkt auf das Gebiet der Kunst. Ein tiefer Umschwung vollzieht sich nicht minder auf dem Gebiete der Religion, die man von ihrer Erstarrung in Formen, Dogmen, von

ihrer Festlegung auf den Buchstaben und auf das Wort des Bekenntnisses erlösen und auf ihre ursprünglichen und schöpferischen Quellen, nämlich auf das lebendige Gefühl und die innige Kraft des Gemütes, zurückführen und von hier aus neu gestalten möchte. Und ebenso beachtenswert und kennzeichnend sind jene Bemühungen, selbst die Philosophie, d. h. jenes Reich, in dem der Verstand die unbedingte Alleinherrschaft ausüben zu dürfen scheint, und das sich ausschließlich in strengen und festen Begriffen aufbaut, nicht von der Grundlage des systematischen Denkens aus, sondern vom „Leben" und „Erleben" her zu begründen und zu entwickeln. Man strebt nach einer Überwindung jenes philosophischen Weltbildes, das seine Eigenart und Größe in der Aufstellung eines logischen Fachwerkes, in der Gruppierung und formalen Anordnung des Stoffes besaß, der dem Denken aus den Kreisen der Natur und Geschichte zuströmte, und der nun sofort durch den registrierenden und klassifizierenden Mechanismus des Verstandes aufgefangen wurde.

Die Gegenwart empfindet diesen Formalismus, der seine Strenge auf fast allen Gebieten der Kultur bekundete, als eine Entleerung und Vergewaltigung des Lebens, als eine Unterdrückung der Fülle desselben, als eine Vereinseitigung und Verödung seines Reichtums, als einen Versuch, den unerschöpflichen Gehalt der Wirklichkeit zu beengen. Ihm gegenüber ruft man wieder die Kraft und die Geltung des Lebens an; man drängt fort von der reinen Theorie in dem Glauben, aus der

Bewegtheit und Irrationalität des Lebens den Neubau unserer Kultur und im Zusammenhang damit auch den Neubau unserer Weltanschauung vornehmen und durchführen zu können. Denn nur — so geht die Überzeugung — indem man das Leben und das Erleben in all ihrer Unmittelbarkeit und Beweglichkeit zur Grundlage des neuen Weltbildes macht, kann man eine Gesamtanschauung entwickeln, die der allgemeinen Kulturstimmung unserer Zeit, die ihrem Wollen und Schaffen den angemessenen gedanklichen Ausdruck verleiht, und die auch in Übereinstimmung mit der eigentümlichen Wesensverfassung dieser Zeit steht.

Sehr stark, sehr einflußreich sind diese subjektivistischen und irrationalistischen Strömungen. Vorurteilslose Prüfung ihrer Bedeutung wird zu dem Ergebnis gelangen, daß sie ohne Frage zu einer Erneuerung und Verlebendigung unserer, oft in Theorie und Formalismus allzu sehr befangenen Weltbetrachtung beitragen können und beitragen werden, daß mit ihrer schrankenlosen Anerkennung und Zulassung auf der anderen Seite aber auch wieder erhebliche Gefahren verbunden sind. — —

Fragt man nach den tieferen Beweggründen für diesen mit der Geisteshaltung unserer Zeit in Zusammenhang stehenden Wandel in der Grundlegung und Entwicklung der neuen Weltanschauung, so trifft man nicht nur auf jenes dialektische Spiel des Wechsels und des Gegensatzes, das immerfort in der Geschichte des Geistes abrollt, und das eines der Grundgesetze des geschichtlichen Lebens dar-

stellt, sondern man begegnet auch unschwer noch einem anderen hierfür maßgebenden Faktor. Das ist die mit starken Schritten fortschreitende Erkenntnis von der schlechthin ausschlaggebenden Wichtigkeit, die das allgemeine geschichtliche Leben, wie es sich in Staat, Gesellschaft, Wirtschaft, Religion, Sitte, Kunst, wissenschaftlicher Arbeitsgemeinschaft, Freundeskreisen, geselligen Zusammenkünften, Vereinen bis herab zu den Skat- und Kegelklubs auswirkt, für den Menschen, für sein Gedeihen und sein Wesen, besitzt. Wir sehen immer mehr ein, daß der Mensch nicht nur ein Lebewesen im Sinne der Naturwissenschaften ist, sondern daß der bewegte Boden der geschichtlichen Welt seine andere Heimat darstellt, daß auch die Gesetze dieser geschichtlichen Wirklichkeit zu den Gesetzen seines Seins und Werdens gehören.

Diese Erkenntnis aber hat, wie wir wissen, zu einer gewaltig erstarkten Pflege, Förderung und Beachtung der sogenannten Geisteswissenschaften geführt, deren Gegenstand ja eben jene geschichtliche Welt ist. Vor den außerordentlichen Erfolgen der Naturwissenschaften und den daraus in einleuchtender Weise sich ergebenden tiefen Eindrücken derselben auf das menschliche Gemüt traten, was an sich nicht unbegreiflich ist, die großen Leistungen der Geisteswissenschaften wenigstens eine Weile lang in dem allgemeinen Bewußtsein der Zeit etwas in den Hintergrund. Darin begibt sich jetzt jedoch eine bemerkenswerte Änderung. Schon die mächtigen Erschütterungen durch den Krieg und die Umwälzungen auf dem Gebiete der

Politik und des ganzen Staatslebens ziehen den Blick mit Macht auf das Reich der Geschichte und vertiefen das allgemeine Verständnis für seine Bedeutung.

Was aber gewahrt denn das Auge, wenn es sich diesem Reich zuwendet? Und wenn es in seine Verfassung und in sein Gefüge eindringt? So groß auch die Herrschaft der geschichtlichen Formen, Bindungen, gesetzlichen Sicherungen sein mag, das ganze Gebäude der geschichtlichen Welt wird doch getragen von den allgewaltigen Strömungen des Lebens, das den Charakter und Wert eines Urphänomens trägt, und das sich in einer reibungsvollen Fülle elementarer und elementar wirkender Kräfte darstellt. Die geschichtlichen Formen, wie politische Verfassungen, staatliche Organisationen, wirtschaftliche und ökonomische Abmachungen und alle sonstigen Vereinbarungen, Veranstaltungen wissenschaftlicher, religiöser Natur, alle diese zahlreichen Satzungen und Festlegungen: man sieht in ihnen nur hinterherkommende Umrahmungen jenes schöpferischen und wesenhaften Flusses. Ihre Geltung und Anerkennung scheint nicht durch sie selber, sondern nur durch ihre Dienstbarkeit gegenüber der souveränen Größe des Lebens bedingt und gewährleistet zu sein. Ihre Aufrechterhaltung erscheint solange und insofern gesichert, als sie den elementaren Irrationalitäten der geschichtlichen Wirklichkeit nützen, ihrer Entfaltung nicht im Wege stehen.

Dieses Leben aber, das in seiner elementaren Kraft die ganze Entwicklung des geschichtlichen

Daseins der Menschheit speist und allen ihren Offenbarungen, Schöpfungen, Formen, Stufen als letztbedingende, als metaphysische Voraussetzung zugrunde liegt, das sowohl in quantitativer als auch qualitativer Hinsicht den Charakter der Unendlichkeit trägt, das zahllose historische Erscheinungen und Bewegungen erzeugt und sich doch in keiner derselben erschöpft und sich nirgends in seiner eigentlichen Wesensart entschleiert, muß dem Menschen als eine einzige, gewaltige Unerfaßlichkeit und Überbegreifbarkeit vorkommen. Je mehr das Auge des Betrachters in das Meer der Geschichte eindringt, um so tiefer wird der Eindruck seiner ungeheueren Irrationalität, die sich in all dem unermeßlichen historischen Geschehen ausprägt und spiegelt. Dieser Eindruck ist keineswegs gleichbedeutend mit dem der Unordnung, der Planlosigkeit; denn in diesem Sinne und mit solcher Würdigung kann nur Oberflächlichkeit von der Geschichte sprechen. Wohl aber erkennt eine zunehmende Vertrautheit mit ihrem Wesen die auch in der Geschichte ruhenden und herrschenden Gesetze und Zusammenhänge, ohne jedoch zu deren voller begrifflich-eindeutiger Erfassung und Bestimmung vordringen zu können. Die allseitige Zunahme in der Beschäftigung mit der geschichtlichen Welt hat das Verständnis für die tiefe Irrationalität des Lebens ungemein gefördert. Aber nicht bloß für seine Irrationalität, für seine begrifflich nicht auflösbare Unergründlichkeit, sondern auch für seine schöpferische und elementare Gewalt, die sich in tausend und abermals tausend

Gestalten kleidet, die sie alle erzeugt und erhält, trotzdem in aller Menge derselben nicht aufgeht.

Wenn sich im Verlauf dieser geistigen Entwicklung der Blick für das Wesen und die fundamentale Bedeutung des Lebens als der schöpferischen Urkraft geweitet hat, dann wird es auch begreiflich, ja notwendig, dieser irrationalen Grundmacht möglichst überall Einfluß und mitbestimmende Wirksamkeit zu gestatten und zu verschaffen. Möglichst überall, d. h. sowohl in der Praxis als auch in der Theorie. Indem jedoch das Leben in alle Gebiete der Kultur einströmt, gewinnt diese einen ausgesprochen romantischen Charakter. Nicht nur daß eine Schwächung aller geschichtlichen Formen, eine Lockerung derselben unvermeidlich wird, so kommt auch über das weite Gefilde unserer Betätigungen ein Schimmer wie von einer andern Welt; die Auflösung der festen Linien und Grenzen wird begleitet von einer Irrationalisierung aller Verhältnisse; die Klarheit und Zuständlichkeit des Daseins taucht ein in die Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit einer allgemeinen Bewegtheit, die in allen erdenklichen Lichtern spielt, die über einen unendlichen Reichtum an Farben, Tönen, Tendenzen, Rhythmen verfügt. Man wird der romantischen Lebensgestaltung einen solchen Reichtum nicht absprechen können, ja gerade in seiner Erzeugung einen ihrer hauptsächlichsten Vorzüge und eines ihrer förderlichsten Momente erblicken müssen. Und diese Behauptung bestätigen die geschichtlichen Beispiele. Überall da, wo die Romantik historische Wirklichkeit geworden ist, hat sie eine Befruchtung

und Bereicherung der Kultur bewirkt und zu einer Blüte derselben mitverholfen. Und darum dürfen wir auch dem starken romantischen Zug, der durch unsere Zeit geht, mit Hoffnung und Vertrauen entgegensehen. Er wird uns so manches Neue bringen und hat uns dessen schon manches gebracht, was uns durch eine rein formalistische, den Hauptnachdruck ihrer Tätigkeit auf das Organisieren, Verteilen, Mechanisieren gerichtete Geisteshaltung niemals beschert worden wäre.

Aber auf der andern Seite darf man keinen Augenblick außer acht lassen, daß die bereichernde romantische Hingabe an das Leben die schwere Gefahr völliger Formzertrümmerung und nihilistischer Formlosigkeit in sich schließt. Das nicht durch Verstand und Kritik gebändigte Leben, wie es sich in den Strömungen des Gefühls und des Willens entwickelt, überfließt und unterspült alle Grenzen und führt auf diese Weise, in paradoxalem Widerspruch zu seiner eigenen Absicht, sein eigenes Verderben herbei. Wie das Leben der Form, d. h. des Maßes, des Gesetzes bedarf, um überhaupt auch nur den ersten Ansatz zu seiner Auswirkung unternehmen zu können, so bedarf die Romantik als Weltanschauung, und auch sie ist im Grunde nichts anderes als ein besonderer Typ der Weltanschauung, der Ergänzung durch jenen weltanschaulichen Formalismus, wie er durch den Klassizismus und die diesem eigene energische Stilisierung und Zusammenfassung des Lebens zu geschlossener Gestalt vertreten wird. Die Aufgabe der Zukunft besteht darin, durch den heute herrschenden Ro-

mantizismus und unter sorgsamer Einbeziehung und Verwendung seiner Errungenschaften hindurch wieder zu einer klassisch-harmonischen Gestaltung unseres Lebens und einem dieser Gestaltung gemäßen Weltbilde, d. h. zu einer umfassenden philosophischen Systematik zu gelangen.

Überblickt man den Gesamtzusammenhang dieser Entwicklung, so zeigt sich, daß der in ihm enthaltene Wandel in der Kunst Strindbergs zu deutlicher Verkörperung gelangt. Da aber in jedem Wandel stets zwei Momente enthalten sind, das eine, das die Beziehung zum Alten wahrt — in unserem Falle zum Naturalismus — und das andere, das den Übergang zum Neuen vermittelt — in unserem Falle den zum Symbolismus, zur Mystik, zur Romantik — so kreuzen sich in jener künstlerischen Welt eben jene beiden Richtungen und Gesetzlichkeiten, wie oben des genaueren dargetan worden ist.

In dieser metaphysischen Eigenart von Strindbergs Kunst ist nun jenes so eigentümliche Doppelgefühl, jenes seelische Hin- und Hergeworfenwerden begründet, das wir vor seinen Dramen und Romanen empfinden, und das sich so oft bis zum Gefühl drückender Ratlosigkeit steigert. Läßt sich überhaupt das Erleben in der Kunst kaum auch nur annähernd kennzeichnen, weil dieses Erleben seiner inneren Verfassung und Gestaltung nach ein unendlich verschlungenes, ein unendlich weitgreifendes und ein ins Unendliche verfließendes

Gebilde ist, so versagt angesichts der Kunst Strindbergs alles Bemühen um eine solche einheitliche und eindeutige Bestimmung nahezu vollständig. In uns regt sich die ganze Stufenleiter des Gefühls. Sentimentale Stimmungen werden ebenso wach wie heroische, wir werden weich und bitter, versonnen und helläugig, Schwärmer und Realisten, Träumer und Positivisten. Mit dem Gefühl des Endlichen ist das Gefühl des Unendlichen verbunden, mit der Empfindung der Naivität und Keuschheit diejenige höchsten Raffinements und ausgesprochener Widernatürlichkeit. Wollte man mit Kant in dem Merkmal der Harmonie, der „Einstimmigkeit unserer Gemütskräfte", schlechthin das Kennzeichen der Schönheit erblicken, dann hätte Strindbergs Kunst am Reich der Schönheit keinen Anteil. In ihr kreisen Energien von vollendeter Paradoxie, und die eine Stimmungslinie durchquert zerstörend die andere. Es herrscht in ihr ein krauser Wirbel, und wenn man spießbürgerlich urteilen wollte, so könnte man tadelnd sagen, nichts sei dieser Kunst fremder als jeder Hauch und Zug von Ausgeglichenheit und Eindeutigkeit.

Aber gerade diese Wesensart erhebt sie in so besonderem Sinne zum Ausdruck jener Verfassung, die der Kultur der Gegenwart und unserem ganzen heutigen Erleben eigentümlich ist. Ich weiß nicht, ob auch andere Zeiten jene seelische Ruhelosigkeit und jene außerordentliche Erregbarkeit kannten, die uns bei keinem Punkte dauernd verweilen läßt, die uns in unerhörtem Maße hin- und hertreibt, die uns, kaum daß wir an einer

Stelle Wurzel zu fassen begonnen haben, schon nach neuen Dingen äugeln läßt. Wer unter uns lebt einen geistigen Entwicklungsprozeß in eindeutiger Geschlossenheit zu Ende. Wer beharrt bei einem einmal angesponnenen Gedanken. Wer lebt ein einmal geborenes Gefühl in Ruhe und Reinheit aus? Der wirre Zickzack unseres geistigen Pulsschlages, die Nervosität und Unrast, die uns durchquirlen, das Hin- und Her-Gerissenwerden finden in Strindbergs Kunst ihre unerbittlich wahre Wiedergabe, eine Wiedergabe in messerscharfer Bestimmtheit. Spiegelt sich nicht in den jähen Stürzen und den oft unorganischen Brüchen und Willkürlichkeiten seiner Gesprächs- und Szenenführung, in dem Hereinplatzen ganz unerwarteter und scheinbar völlig widersinniger Momente die anorganische, zappelige, hin und her gleitende Art wieder, die unserem Leben bis hinab in unsere Unterhaltung eigen ist? Glauben nicht auch wir oft zu verspüren, wie hinter uns eine Macht sitzt, die mit uns nach ihrem Belieben spielt, die uns so schiebt, wie es ihr gefällt? Glauben wir nicht oft, einem Willen zu gehorchen, der seine Lust und Laune darin findet, unsere Gedanken, Wollungen, Gefühle in einem phantastischen Taumel und Trubel bald so, bald so zu schieben, der nicht an der Ordnung, sondern an dem Unfug sein Vergnügen empfindet und nur diese zur Absicht hat? —

Wenn nun in den vorangehenden Ausführungen auf das innere Verhältnis hingewiesen wurde, das zwischen Strindbergs Weltanschauung und seiner

Kunst besteht, so soll damit weder eine Abstempelung oder Klassifikation dieser Kunst unter Zugrundelegung eines metaphysischen Systems unternommen werden, noch soll behauptet werden, die Erzeugung jener Kunst sei bewußt unter bestimmten metaphysischen Gesichtspunkten vor sich gegangen, so daß sie nach dem Willen ihres Schöpfers im Grunde nur eine Metaphysik in der Form der Dichtung wäre. Und doch gründet sie sich auf eine bestimmte Metaphysik, wie sich alles Leben und Erleben auf eine solche gründet. Metaphysische Überzeugungen tragen und beherrschen in ungeahnter und doch gewaltig einflußreicher Weise jeglichen Schritt und jeglichen Zusammenhang unseres Wirkens und Leidens. Sie bedingen die ganze Art unserer Stellungnahme zu den Aufgaben der Wirklichkeit, sie beherrschen alle Formen zu ihrer Lösung, alle unsere Maßnahmen zur Auseinandersetzung mit ihnen.

Nur von der Metaphysik aus, die den sachlichen Hintergrund von Strindbergs Kunst bildet, erfaßt und erkennt man das objektive Gesetz, nach dem seine Kunst sich aufbaut. Denn jede große und starke Kunst ist gerade nur insofern Ausdruck und Abdruck des persönlichen Bekenntnisses ihres Schöpfers, als sie Ausdruck und Abdruck derjenigen metaphysischen Überzeugung vom Wesen und Wert der Wirklichkeit ist, zu der ihr Schöpfer sich bekennt.

Was für andere große künstlerische — desgleichen religiöse und philosophische — Erscheinungen gilt, das gilt nicht minder für unseren Fall. Es sind im tiefsten Sinne nicht persönliche Erleb-

nisse, nicht individuelle Beweggründe, die die Bedingungen von Strindbergs Kunst bilden. Diese Erlebnisse und Beweggründe mögen die Veranlassung, mögen die auslösenden Gelegenheitsursachen sein. Aber ihre Bedeutung tritt zurück hinter die konstitutive und konstruktive, kurz erzeugende Leistung und Tragweite, die für die innere Grundlegung und für die organische Entfaltung von Strindbergs Kunst derjenige Typus der Metaphysik besitzt, den wir weiter oben seinen Umrissen nach zu verdeutlichen suchten. Entstehung und Geltung dieses Typus sind seinem Sinn und Wert nach nicht abhängig von persönlichen und privaten Eigenarten und Erfahrungen. Sondern es handelt sich hier um eine Stellungnahme zu den Menschen und Dingen, die über die Schranke des Subjektiven hinausgreift; es handelt sich um eine Form der Lebensanschauung und Lebenswertung, an der der einzelne teilhat, wie nach Plato die sinnliche Erscheinung teilhat an der Idee.

Und wenn man nach den übersubjektiven Bedingungen, wenn man nach den allgemeingültigen und transzendentalen Voraussetzungen für Strindbergs Kunst ausschaut, dann bietet dazu seine geschichtsphilosophische Studie die wertvollste Hilfe. Denn sie enthüllt in begrifflicher Darlegung den Organismus seiner Gedanken; sie erhellt in der Sprache der Logik die Gesetzesstruktur seiner Weltüberzeugung, die in seinen dichterischen Werken in Bildern, Handlungen, Erzählungen zur Erscheinung kommt. So liefert sie einen Schlüssel zu der seltsamen Welt seiner Kunst.

Hinter dieser Leistung tritt die Frage nach ihrem absoluten philosophischen Wert, nach der unmittelbaren sachlichen Bedeutung, die Strindbergs geschichtsmetaphysischem Versuch als solchem zukommt, weit zurück. Wir wollen nicht über ihn richten, ihn nicht in bezug auf seine sachliche Geltung oder Neuheit und Originalität prüfen. Sondern wir wollen jetzt, nachdem seine Beziehung zu Strindbergs Kunst, seine grundlegende Kraft für dieselbe ans Licht gestellt worden ist, sein Wesen noch einmal kurz dadurch erhellen, daß wir ihn in einen Vergleich zu dem spekulativen Idealismus der deutschen Geschichtsphilosophie setzen.

Während nach dieser der ewig schöpferische Weltgeist verwebt ist in den Zusammenhang seiner Leistungen und allein in ihrer Entwicklung seine eigene unendliche Entwicklung auslebt, thront der Weltwille Strindbergs in unnahbarer Entferntheit über der Welt; nur von außen her übt er einen Einfluß auf sie aus. Ferner: Während nach der deutschen Geschichtsphilosophie die weltgeschichtliche Entwicklung sich in objektiv werthaltigen Stufen als den vollen, reifen und gesättigten Offenbarungen der Weltvernunft auswirkt und darstellt, stellt für Strindberg alle Geschichte nur eine nichtige Vergeudung, einen leeren Kreistanz dar. Ihn führt sich der Weltwille zu seiner Abwechslung und Erfreuung auf; an sich ist an dem ganzen Getriebe nichts daran. Alles Geschehen hat seine letzte Ursache und seinen letzten Sinn in einer grimmigen, dämonischen Laune des Weltwillens, so daß es für die Welt nur ein Heil, nur

eine Rettung geben könnte. Das ist die Verneinung des Willens, die die Verneinung der Welt einschließt. Und darin würde dann ihr „gutes Ende" bestehen. Die Ähnlichkeit dieser Gedanken mit denen der Philosophie Schopenhauers springt so stark in die Augen, daß eine genauere Kennzeichnung der Übereinstimmungen entbehrlich ist. Daß Strindberg den großen Pessimisten kannte, ist selbstverständlich.

Nun aber mehren sich die Zeichen dafür, und sie treten in eindrucksvoller Zahl, Stärke und Begründung auf, daß die Wende der Zeiten, in der wir stehen, auch eine Wende der Weltanschauungen und der philosophischen Lebensdeutungen in sich schließt. Diese Wende geht deutlich auf eine entschiedene Wiederbelebung und Erneuerung eben der Gedanken des spekulativen Idealismus, wie ihn die deutsche Geschichtsphilosophie unserer klassischen Zeit entwickelt und vertreten hat. Es kommt darin die dringliche Sehnsucht nach einer Befreiung von der Bedrücktheit, Zerrissenheit, Zerquältheit, geistigen Trübsinnigkeit zum Ausdruck, die den unmittelbar hinter uns liegenden Jahrzehnten, den bösen Zeiten unseres Werdens und unserer Bildung, anhafteten. Und in derselben Weise, in der wir uns von dem dogmatischen Naturalismus und Determinismus zu lösen suchen, die den Menschen nicht anders denn als ein Glied in der Kette der Naturgebilde und als eine von der Naturgesetzlichkeit ausnahmslos abhängige Größe zu begreifen vermochten, und die so in

dogmatischer Befangenheit das Wesen des Menschen unleidlich und widersinnig verkannten und verengten, ebenso richtet sich auch das wissenschaftliche und gefühlsmäßige Streben unserer Zeit auf eine Überwindung der pessimistischen Weltauffassung, auf ein Loskommen von der Stimmung, die in Schopenhauers Philosophie ihre leidenschaftliche Ausmalung gefunden hat, und die auch in Strindbergs Philosophie und Kunst in so eindringlicher und bannender Versinnlichung hervortritt. Mit welcher geschlossenen, ja grandiosen Kraft hat er in seiner Dichtung eine Metaphysik geformt, an der man die geistige Struktur jener Jahrzehnte studieren kann, in der ein großer Teil unserer aller Entwicklung verlaufen ist! Jene Dichtung ist, abgesehen von ihrem künstlerischen und ästhetischen Wert, der gesammelte Ausdruck der paradoxen Gesinnung und Geistigkeit einer Zeit, die sich von dem Boden eines doch eigentlich lähmenden Pessimismus aus in eine atemlose Geschäftigkeit verrannte. Jene Dichtung umfaßt ebenso wie die ihr zugrunde liegende Weltanschauung in sich wohl alle die verschiedenartigen Züge, Stimmungen, Überzeugungen, von denen jene Jahrzehnte erfüllt waren. Sie steigert, ja übersteigert fast jene Momente, weicht auch nicht vor dem Versuch ihrer Verbindung zurück, und dadurch ruft sie, was ohne weiteres einzuräumen ist, einen oft überkrassen und verletzenden Eindruck hervor. Aber was sie ausspricht, das ist, bei aller ihrer Einseitigkeit und Überschärfe, in der geistigen Verfassung ihrer Zeit angelegt, und schon darum ist

sie in einem höheren und allgemeinen Sinn wahr. Sie spiegelt eine geschichtliche Stufe, eine Wesensverfassung der historischen Entwicklung wieder, denen sicherlich jegliche Ausgeglichenheit fehlten, die aber gerade wegen ihrer Antinomik und Problematik von neuen Zukunftsmöglichkeiten in einem unerhört reichen Maße schwanger waren.

Und prägen sich nicht eben darin die geschichtliche Größe und die individuelle Einflußkraft einer großen Persönlichkeit aus, daß ihr Wesen und ihre Eigenart, ihr Schicksal, ihr Glück und ihr Unglück, ihr Wollen und ihr Hoffen für ihre ganze Zeit kennzeichnend sind? Richard M. Meyer führt in seinem gediegenen Buch über «Nietzsche» (Becksche Verlagsbuchhandlung, München 1913) ein Wort des französischen Romanisten Gaston Paris über den berühmten Dichter Sully Prudhomme an, das lautet: „Sein Unglück ist das Unglück unserer Zeit: das Verlangen nach der Illusion und die Unfähigkeit, an sie zu glauben; das gebieterische Bedürfnis nach Wahrheit und der Schrecken vor ihren Enthüllungen, die übertriebene Entwicklung der Empfindungstätigkeit und das Mißtrauen, das in diese Empfindung selbst gesetzt wird" (S. 36). Diese Charakteristik ist aber in dem Falle Prudhomme ebensowenig bloß in subjektivem, auf das Persönliche gerichtetem Sinne zu nehmen, wie in dem Falle Strindberg. Denn nicht der Mensch war es, der uns in diesen Betrachtungen in erster Linie fesselte und beschäftigte, sondern die objektive

Leistung, wie sie sich in einer Reihe bestimmter Werke ausspricht.

Doch eben darin, daß Strindbergs Kunst, gleich seiner Philosophie, die Wesensbeschaffenheit eines ganzen Zeitalters künstlerisch formt, daß sie die zackigen Geisteslinien ganzer Geschlechter in individualisierender ästhetischer Gestaltung spiegelt, u. z. mit einer Entschiedenheit, die eine schärfere, aufrüttelndere, ergreifendere und gegenständlichere Herausstellung unmöglich macht, wirkt auch sie mit an der sehnsüchtig erhofften Erlösung von diesem Zeitalter und seiner Geistesart. Sie hat dessen Naturalismus, Rationalismus, Determinismus, Pessimismus und ihr Gegenbild, den Mystizismus und die Romantik, so lebendig, so unmittelbar, so kantig, so offen ins Licht gerückt, sie hat den zum ewigen Mißlingen verurteilten Versuch einer Verschlingung dieser Züge so leibhaftig gewagt und damit das Antlitz einer in ihrem tiefsten Bestand heillos zerrissenen und wie mit einer höllischen Verdammnis belasteten Zeit mit so schonungslosem Ernst enthüllt, daß eine Umkehr, jedenfalls eine Wegesänderung als ein Gebot der Vernunft und als eine Forderung der Selbsterhaltung auftritt.

Ein Mann von einer Unerbittlichkeit, Strenge, Wahrhaftigkeit wie Strindberg, der zudem in seiner Seele das Schicksal einer ganzen Zeit trug, mußte kommen. Es mußten Wesen und Schicksal dieser Zeit einmal so deutlich gemacht werden, daß sie an dem furchtbaren Bilde, das von ihr entworfen wurde, nicht nur der Eigentümlichkeit ihrer Natur inne ward, sondern aus diesem Bilde auch die

Antriebe zum Einschlagen einer neuen Bahn empfing.

Mit geschichtsphilosophischer Wertung, die die einzelne Erscheinung und Persönlichkeit in den Zusammenhang des Ganzen einordnet und sie dadurch begreift, daß sie ihre Bedeutung für die Entwicklung des Ganzen erfaßt und bestimmt, läßt sich Strindbergs Leistung als ein wahrhaft titanischer Abschluß der geistigen Bewegungen der letzten Jahrzehnte auffassen. Sie offenbart und versinnlicht die Lebenslage, die Gesinnung einer Zeit, ihre Gebrochenheit und zugleich ihren Willen, darüber hinauszukommen. Das aber tut sie, fern von jeder unmittelbar pädagogischen Absicht, gegründet auf die metaphysischen Gesetze der künstlerischen Arbeit und Gestaltung selber und auf die Kraft einer leidenschaftlichen Künstler- und Bekennerseele. Wenn sie ihrer Zeit einen Spiegel vorhält, so waltet dabei keine eigentliche erzieherische Tendenz. Aber sie trägt doch dazu bei, diese Zeit über sich hinauszuheben, indem sie fast alle Einstellungen und Strahlen derselben auffängt und zu einem großen Bilde verwebt.

Strindberg, so gesehen, kann deshalb mit Fug den Wegbereitern unserer Zukunft zugerechnet werden. Und man kann nicht bestreiten, daß er nicht selber diese Aufgabe der Erlösung erfaßt und nicht selber an ihrer Erfüllung mitgebaut habe. Jedenfalls war in ihm das Verlangen nach einem neuen Menschen und nach einer neuen Gesittung mit unendlicher Innigkeit wirksam. Er schuf seine Philosophie und seine Kunst, um mit sich und dem

alten Wesen in sich und in den anderen reinen Tisch zu machen, um es, indem er es in begriffliche Form und künstlerische Darstellung brachte, zu überwinden.

Indem er aber ein Schöpfer war, war er auch ein Helfer, keiner allerdings, der bereits neue positive Ziele stecken und die Wege zu ihnen weisen konnte. Trotzdem zum mindesten ein Helfer, dessen Werk seinen tiefsten Sinn nicht im bloßen Verneinen und Verzichten, nicht in der bloßen Ausmalung der Schatten des Daseins besitzt, sondern das, wie es im Metaphysischen verankert ist, so auch für das Werden des neuen Geistes eine metaphysische Bedeutung in sich trägt. An seinem Werk und an seinem Leben kann sich die Abkehr entzünden von dem seelischen Chaos und Druck, von der Unfrohheit und Zerquältheit unserer Gesinnung und Gesittung. Sein Leben und sein Werk, sie können und werden — und sei es auch nur in der Form negativer Bedingungen — mitwirken an der schicksalsschweren und für Jahrhunderte ausschlaggebenden Entscheidung, vor der wir jetzt alle gestellt sind.

Die großen Schöpfer sind auch die großen Führer. Worin ist es in tieferem Sinne nun begründet, daß uns gerade in dieser Zeit ärgster seelischer Bedrängnis kein wirklicher Führer, kein uns emporrichtender, neue Wege der Erlösung weisender Geist, kein Verwirklicher aufbauender Ideen geschenkt worden ist?

Daß uns gerade an diesem Wendepunkt unserer

geschichtlich - gesellschaftlichen Entwicklung ein solcher Bahnbrecher fehlt, ist sicherlich der schmerzlichste und bedrohlichste Zug unseres Verhängnisses. Und das darum, weil wir all den bitteren Druck und die verzweiflungsvolle Lage unseres Daseins nicht nur ungleich leichter ertragen, sondern mit zunehmender Kraft und Entschiedenheit mildern und durch Umgestaltungen unserer Existenz überwinden würden, wenn wir zu einem Führer aus dem Chaos emporblicken könnten. Erst dann würde unsere Starrheit gelöst, unsere Gelähmtheit und Passivität beseitigt und durch die Lust zur Arbeit ersetzt werden. Das deutsche Volk, dieses noch vor wenigen Jahren so wagemutige, unternehmungsfrohe, tätigkeitsfrische Volk, scheint sich in der Welt nicht mehr zurechtzufinden. Wie in Blindheit und Planlosigkeit taumelt es hin und her, kaum noch, daß es einen solchen Vorsatz oder Entschluß fassen kann, dessen Tragfähigkeit den nächsten Tag überdauert. Müdigkeit lastet in seinen Gliedern. Und doch wird es von einer inneren Unruhe in unerhörter Schärfe aufgepeitscht. Warum versagt ihm das Schicksal die Erlösung? Warum kann es seinen Erwecker und Befreier und den Löser seiner Fesseln nicht finden?

Vergleicht man die Zeiten des Auftretens großer geschichtlicher Menschen mit der, in der wir leben, dann fällt einem nicht nur das Fehlen origineller und erweckender Gedanken, wuchtiger und hinreißender Ideen auf, das für die Gegenwart so bezeichnend ist, sondern man fühlt überall eine trostlose Mattigkeit der Gesinnung und Über-

zeugung, eine dekadente Verblasenheit des Fühlens und Wollens unserer Zeit. Den Menschen unserer Tage mangelt, mit einem Wort, zunächst schon jene Besessenheit, jene Dämonie, sei es die des Denkens, sei es die des Willens, sei es die des Gefühls, ohne die eine große historische Persönlichkeit nicht möglich ist, ohne die ihr einfach die Luft, der Lebensodem fehlt. Alle großen Gestalter und Umgestalter des geschichtlichen Lebens, ganz gleich auf welches Gebiet desselben ihre Kraft einströmte, trugen etwas Dämonisches, Ausschließliches, restlos Hingegebenes in sich. Ohne Abirrung und Ausgleich dienten sie ihrer Sache und der Idee derselben. Es lebte in ihnen eine Gläubigkeit an sich und ihren Beruf, an ihre Kraft und an das Recht ihrer Aufgabe, an die Notwendigkeit ihres Daseins und ihrer Leistung, die keine Grenze kannte. In dem Grade, in dem sie sich zu Einschränkungen, Anbequemungen, Preisgebungen ihres Wesens und ihrer Bestrebungen verstanden, schmälerten sie Gewalt und Wert ihrer Person und ihrer Arbeit. Und diese Unbedingtheit des Glaubens und des Auftretens, der Forderung und der Durchsetzung herrscht heute nicht mehr oder noch nicht in uns. Wir sind problematische Naturen allzumal.

Wohl regt sich hie und da der Drang zur Überwindung dieser problematischen Geisteshaltung. Wohl erhebt sich das Bedürfnis nach einem Hinaus über die Relativität unseres Empfindens, Meinens, Wissens, Handelns. Wohl dämmert so etwas wie die Gewinnung eines absoluten Glaubens und des

Glaubens an ein Absolutes in der Seele unserer Zeit herauf. Aber noch vermag man nirgends das volle Einsetzen dieses Umschwunges zu verspüren. Noch hangen uns allerorten die Zeichen und Bindungen des Skeptizismus und Relativismus an. Noch verdünnen Rationalismus und Historizismus den Strom des Wollens und beschränken die Kraft des Zugreifens. Können wir auch so, wie wir wollen? Sind wir nicht zu abhängig von Umkreis und Vorwelt? Alle diese Fragen und Überlegungen, die Milieu- und Vererbungslehre und hundert andere natur- und geisteswissenschaftliche Kenntnisse uns aufdrängen, behindern den freien Ablauf und den intensiven Vorstoß unserer Wünsche und unserer Arbeitsansätze. Es wird sich nicht eindeutig klar- und feststellen lassen, ob der Mangel an Ursprünglichkeit und Unbedingtheit aus dem Mangel an Gläubigkeit und dem Übermaß an wissenschaftlicher und theoretischer Bildung stammt oder ob diese aus jenen stammen. Ganz gleich. Wir leiden unter beiden. Und eine solche innerlich gebrochene Zeit vermag keine großen Menschen zu gebären. Die Massenhaftigkeit unseres Wissens hat zu einer Entartung des Intellektes auf Kosten des Willens geführt; man hat uns in so uferloser Ausdehnung mit Einzelkenntnissen überstopft, daß darüber dem Intellekt schließlich seine Bewegungsfreiheit und die kraftvolle Verfügung über seinen Besitz verkürzt wurden.

Der Lehrgang im Intellektualismus hat nun notwendig nicht nur die Frische des Entschlusses und die unmittelbare Klarheit unserer Bestimmungen und

Verfügungen getrübt oder nicht zur Entwicklung gelangen lassen, er hat auch einen Überkritizismus in uns gezüchtet, der die zu allem ungebrochenen Handeln erforderliche Naivität nicht gedeihen ließ. Das übermäßige Wissen um die Vergangenheit und um die tausend Bedingtheiten, denen das natürliche wie das geschichtliche Leben unterstehen, muß eine kritische Geisteshaltung emportreiben, die dem Wagemut und der Wagelust und dem frohen und festen Glauben an das Gelingen, die die ersten Voraussetzungen für alle Unternehmungen darstellen, hinderlich ist. Was wir ohne Frage an Besonnenheit gewonnen haben, das haben wir ebenso sicher an Naivität und schlichtem Vertrauen eingebüßt.

Diese für die Gegenwart bei allen Anzeichen einer tiefgreifenden Veränderung noch immer eigentümliche Bewußtseinslage und Bewußtseinsart prägt sich sinnfällig in dem fast völligen Fehlen einer großen Kunst und eines großen, die Geister beherrschenden einheitlichen Gedankensystems, einer Weltanschauung, einer Metaphysik aus. Metaphysische Systeme beruhen auf dem Gedanken an das Absolute, gründen sich auf die Überzeugung und den Nachweis, irgendwie des Ewigen und Unbedingten habhaft werden zu können. Das ist selbst beim Skeptizismus und Relativismus der Fall. Für sie sind der Zweifel, sind das Endliche und Relative das Absolute. Aber wir sind noch nicht einmal Absolutisten des Skeptizismus und Relativismus, sondern wir schweben unsicher und in einer bei allem Kraftmeiertum innerlich unbestimmten Haltung

ratlos von einer Anschauung zur entgegengesetzten. Ohne Verankerung in irgendeiner Metaphysik, sei es ein Gebäude philosophischer Konstruktionen und kraftvoll gefügter Erkenntnis oder ein solches, das sich religiöse Inbrunst und Gläubigkeit errichtet hat, ist jedoch wirkungsstarkes den anderen die Richtlinien und Bahnen weisendes Handeln nicht denkbar; es hat keine gedankliche Sicherung, keine zulängliche Begründung.

Dabei verschlägt es natürlich nichts, daß viele der großen Persönlichkeiten kein ausdrückliches Bewußtsein von der ihnen innewohnenden Gläubigkeit und von ihrem sie stützenden Vertrauen auf irgendein Absolutes hatten. Im Gegenteil: Die Kenntnis dieses Besitzes hätte die Naivität ihres Glaubens abgeschwächt, ihrem Glauben und der Absolutheit ihres Wesens eine gewisse intellektualistische Verdünnung zugefügt. Wie in eherner, schlafwandlerischer Sicherheit wandeln jene Menschen dahin, wie taub gegen Bedenken und Einreden: Organe ihrer Sehnsucht, Werkzeuge ihrer Ideen, Erfüller ihrer Bestimmung.

Darf man an einen Wandel glauben? Stehen die Zeichen der Zeit so, daß sie auf das Nahen einer bezwingenden Führergenialität hindeuten, sei es auf einen religiösen Heros oder einen großen konstruktiven Denker oder auf einen sonstwie trächtigen konstruktiven und synthetischen Geist? Oder wird es das Schicksal der Gegenwart sein, sich in der Sehnsucht nach ihm zu verzehren? Wer will künden, was kommen wird? Ist es aber nicht doch ein beruhigendes und verheißungsvolles Merkmal,

daß wenigstens die Stimme unserer Tage so laut und dringlich nach ihm ruft? Würden wir den Mangel oder die Schwäche in dem Wesen der Gegenwart nicht so herb und deutlich empfinden, dann würde schon eine der Voraussetzungen für die Entstehung einer neuen Zeit und eines neuen Geschlechtes ausfallen. Und dazu kommt ein zweites. Wohl ist unser Volk jetzt in tausend einander entgegengerichtete Interessen, Strömungen, Hoffnungen, Wünsche zerfetzt. Ist das jedoch nicht ein unzweideutiger Beleg für den fruchtbaren Reichtum in seiner Tiefe, der als Material vorhanden sein muß, wenn ein Bildner kommen soll? Gerade das unübersehbare Hin und Her in dem Leben der Gegenwart rechtfertigt einen gewissen Optimismus inbezug auf unsere Zukunft. Es keimt in der Gegenwart doch eine neue Saat. Unsere geschichtliche Aufgabe scheint darin zu bestehen, Künder oder Wegebereiter einer glücklicheren Zeit zu sein. Der Sinn unserer Stellung im Ganzen der historischen Entwicklung scheint dahin zu weisen, daß wir zwar keine großen Persönlichkeiten mit ragenden Führereigenschaften aus uns hervorzubringen vermögen, daß wir ihnen aber den Boden zu bereiten und die annoch ungefüge Masse unseres Lebenstandes und Lebensbestandes als Stoff zur Zusammenfügung und Verarbeitung zu überliefern haben. So ergibt sich zwar, daß und warum wir heute keine Führer besitzen; zugleich aber, daß und inwiefern wir Anwartschaft und Aussicht haben, sie dereinst zu besitzen.

„SAMMLUNG COLLIGNON“

Einige großzügig unterschiedene und säuberlich auseinandergehaltene Ideen dienen Liebert als Voraussetzung zu einer außerordentlich tief und reich an leidenschaftlichen Stimmungen hingemalten Skizze. Mit glühenden Farben werden die begrifflich von einander unterschiedenen, der Wirklichkeit entlehnten Teilwahrheiten zu veranschaulichen gesucht. So entsteht eine Dichtung von eigener Deutung. In der Revolution erhebt sich die Forderung der Form, das Absolute von Vernunft und Wille gegen den Stoff des Relativen, der Geschichte. Dieses Thema hat der Verfasser entschieden künstlerisch durchgeführt.“

FRANKFURTER ZEITUNG

Aus dem politischen Tageskampf erhebt uns dies Buch in eine überragende Stellungnahme, zu einer philosophischen Betrachtung und Wertung des Geistes der Revolution überhaupt, nicht nur der politischen sondern auch der revolutionären Bewegungen auf allen geistigen Gebieten. Eine Reihe wegweisender Gedanken über die theoretische und die schicksalsmäßige Ausprägung der Ideen in der Geschichte, über die Problematik der Revolutionen, lassen das Buch für eine geistige Bewältigung des alle Gebiete umfassenden revolutionären Geschehens besonders wertvoll erscheinen.“

PHILOSOPHISCHE MITTEILUNGEN

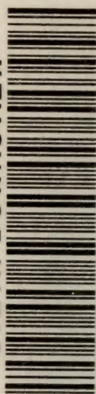
Ein Buch, dessen eigenartiges Gepräge das Interesse des Lesers von Anfang bis Ende wach erhält.“ — — „Es muß an dieser Stelle, an der gegen die rechtliche Ordnung und ihre Wissenschaft eingetreten und der Glaube an die Güte der Menschen mit hohem Selbstgefühl ohne Güte verkündet, und ein Anathema gegen die Besonnenen und Zweifelnden geschleudert wird, auf Werke, wie die von Liebert mit allem Nachdruck verwiesen werden. Zwingen sie doch zur methodischen Selbstbesinnung. Enthalten sie doch die sehr beachtenswerte Mahnung, bei dem Neuaufbau des Staats die Grenzen des Menschengeistes und die dem menschlichen Können gezogenen Schranken für die Verwirklichung unserer Herzenswünsche zu erforschen.“

DER ARBEITER-RAT

Wie das Buch aus dem metaphysischen Bedürfnis der Zeit geboren ist, so ist es auch für die Zeit geschrieben. Es ist zu hoffen und zu wünschen, daß es vielen Lesern in den erschütternden Ereignissen, die wir erleben müssen, Trost gewähre dadurch, daß es sie in die reine Höhe überparteilicher Betrachtung erhebt und hierbei, trotz ungewöhnlich scharfem Erfassen des Widersinnigen und Tragischen im geschichtlichen Leben, doch an dem Fortschritt der Vernunft in der Geschichte festhält, dem aller Kampf und Zwiespalt schließlich als „fruchtbares“ Mittel dienen soll.“

DIE GRENZBOTEN

VERLAGSANSTALT ARTHUR COLLIGNON
BERLIN W 62 / KURFÜRSTENSTRASSE 108


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 09 03 15 016 7